Biblioteca de artă

304

Artă și gîndire

artele și relațiile dintre ele

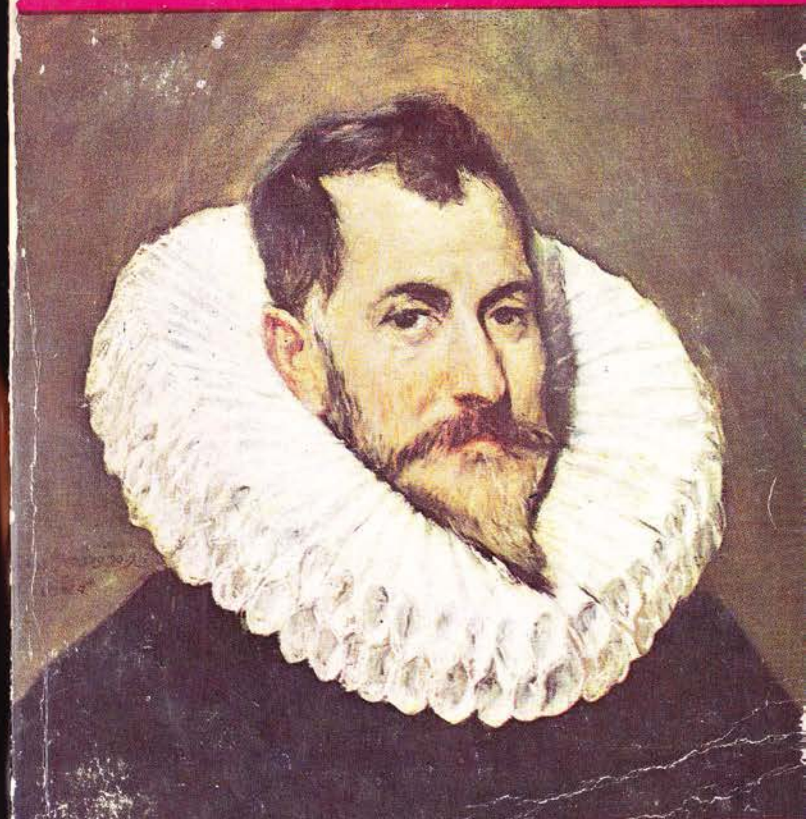
Cartea aceasta constituie o privire generală asupra artelor și ideilor despre ele. Ea conține o comparație amănunțită a artelor, urmărind să scoată în evidență asemănările și deosebirile, modurile în care conlucrează și acționează pentru a obține efecte asemănătoare, ca și modurile în care se separă, îndreptîndu-se în direcții diferite. Ea oferă o configurație generală a domeniului artelor, cu principalele ei diviziuni și modul în care s-au produs ele.

THOMAS MUNRO

Vol. I și II lei 18,50

Thomas Munro

artele și relațiile dintre ele



Editura Meridiane

THOMAS MUNRO
THE ARTS AND THEIR INTERRELATIONS

Thomas Munro

artele şi relaţiile dintre ele

Volumul I

Traducere de
CONSTANTIN VONGHIZAS

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1981

Pe copertă:
EL GRECO
Cavaler necunoscut
Madrid, Prado

PREFAȚA AUTORULUI*

Cartea aceasta constituie o privire generală asupra artelor și ideilor despre ele. Ea conține o comparație amănunțită a artelor, urmărind să scoată în evidență asemănările și deosebirile, modurile în care conlucrează și acționează pentru a obține efecte asemănătoare, ca și modurile în care se separă, îndreptîndu-se în direcții diferite. Ea oferă o configurație generală a domeniului artelor, cu principalele diviziuni și modul cum s-au produs ele. Aceasta implică o descriere a diverselor mijloace de expresie sau a materialelor folosite în arte; a principalelor lor tehnici și procese; a diferitelor tipuri de forme produse de fiecare.

S-a acordat permanent o atenție specială problemelor definiției și clasificării, nu doar într-un spirit verbal, pedant, ci ca un pas necesar spre

* *Thomas Munro* (1897–1974) a fost profesor de artă la Case Western Reserve University și directorul învățămîntului artistic de la The Cleveland Museum of Art. A fost membru fondator și președinte de onoare al Societății americane de estetică (1942) și din anul 1941 editorul lui „Journal of Aesthetics and Art Criticism" care a devenit organul acestei societăți. A publicat mai multe lucrări de estetică, printre care se numără, în afară de prezenta lucrare — tradusă în mai multe limbi și adesea citată ca lucrare de referință în cele mai importante studii de estetică — *Towards Science in Aesthetics, Art Education, Evolution in the Arts and other Theories of Culture History, Oriental Aesthetics*, cît și unele lucrări publicate în colaborare cu alți autori ca: *Great Pictures of Europe, Primitive Negro-Sculpture, Methods of Teaching the Fine Arts, The Enjoyment of the Art*. (N.Tr.)

o clarificare a faptelor înseși. Aceasta implică o examinare a naturii artei în general, în ceea ce are ea deosebit de știință, industrie și alte activitâți; a naturii fiecărei arte principale și a diverselor grupuri de arte, cum ar fi: frumoase și utile, majore și minore, vizuale și auditive, arte combinate, arte teatrale, arte industriale și meșteșuguri. Vechile arte ale sculpturii și dansului sînt comparate cu cele mai noi, ca filmul și jocul de lumini. S-a întreprins o cercetare critică a principalelor tentative ale filozofilor de a clasifica artele și de a le aranja sub formă de schemă sau tabel sistematic, în funcție de asemănările și deosebirile fundamentale dintre ele.

Pentru a se demonstra că aceste probleme au o importanță atît teoretică cît și practică, lucrarea abordează multe domenii de activitate complet separate în care sînt folosite clasificările artelor — în special în organizarea programului de învățămînt, în biblioteconomie și în administrarea personalului sau a profesiunilor. Vedem ce efecte au unele concepții greșite, învechite, despre arte în aceste domenii și se dau sugestii pentru corectarea lor.

Se presupune uneori că natura artelor și relațiile dintre ele sînt astăzi un lucru bine cunoscut; că putem accepta aceste principii ca fiind valabile și că putem trece la probleme mai concrete. Cei care au această convingere vor fi surprinși să descopere cît de puțin s-a scris despre asemenea principii în limba engleză, sau în orice-altă limbă, cu excepția celei germane. Vor fi surprinși să constate cît de vagi și de contradictorii sînt ideile asupra acestui subiect care circulă curent printre autorii reputați de astăzi.

Istoria ideilor despre arte și despre relațiile dintre ele constituie o latură importantă dar neglijată a istoriei culturii și a istoriei filozofiei. Ea ne oferă un indiciu revelator asupra diferitelor concepții despre lume și a diferitelor orînduiri sociale în care au înflorit aceste idei, din Grecia antică și pînă în prezent. Pornind de la situația actuală a teoriilor despre artă, ne vom întoarce

din cînd în cînd la concepțiile mai vechi din care derivă cele de azi.

Aceasta nu este o carte de critică de artă sau de istorie a artei. Dacă ar fi, ar avea multiple exemple concrete de opere de artă pe care să le analizăm și referiri la anumiți artiști. Ea nu descrie în amănunt istoria relațiilor dintre arte în diferite perioade. Există multe asemenea cărți, dar lucrarea aceasta urmărește un scop diferit. Ea se preocupă mai degrabă de teoriile despre arte ale unor filozofi, critici și psihologi, decît de anumite opere de artă. Părțile istorice ale cărții pun accentul mai mult pe dezvoltarea acestor idei decît pe istoria artei. Totuși, este cu neputință ca aceste două aspecte să fie separate complet. Se pomenește de multe ori de marea varietate de stiluri care au apărut în fiecare artă în diferite epoci. Aceasta dovedește cît de greu este să definești cuprinderea unei anumite arte. Noi experimente făcute de artiștii înșiși dărîmă neîncetat zidurile artificiale pe care teoreticienii au încercat să le ridice pentru a delimita „teritoriul" legitim al fiecărei arte.

Înțelegerea acestor probleme teoretice poate contribui la înțelegerea și la aprecierea artelor înseși. Auzim de multe ori că o anumită operă este lipsită de valoare pentru că încalcă granițele cuvenite ale artei din care face parte. Dacă este vorba de o pictură sau de o piesă muzicală, se spune că încearcă lucruri care nu pot fi realizate decît în literatură și nu trebuie să fie încercate în alte arte. Asemenea afirmații îndoielnice, pe care le vom examina, influențează direct aprecierile asupra valorii artei. Capitolul IX al acestei cărți se referă în mod special la apreciere. El schițează o metodă de a analiza forma din orice artă și de a compara operele de artă din punctul de vedere al formei și al stilului.

Cea mai mare parte a cărții este teoretică prin conținut și intenție. Terminologia și teoriile actuale despre arte derivă în mare măsură din *estetică* — o ramură a filozofiei care se străduiește acum să dobîndească rangul de știință. Dar nu ne vom limita, așa cum au făcut mulți filozofi, la pro-

bleme pur abstracte ca frumosul și valoarea. În studierea naturii diverselor arte, vom depăși cu mult limitele tradiționale ale filozofiei.

Vom pomeni foarte puțin despre valoarea estetică și nu vom avansa nici o teorie despre ceea ce este bun sau frumos în artă. Scopul nostru este de a oferi o relatare obiectivă, faptică, asupra artelor și asupra termenilor și noțiunilor folosite în discuțiile despre ele. Abordarea generală este aceea a naturalismului filozofic, bazat pe științele naturii; ca atare, ea nu le va părea adecvată misticilor, supranaturaliștilor și transcendentaliștilor, care au propriile lor teorii despre artă. Vom face unele sugestii pentru îmbunătățirea actualei terminologii și a aparatului conceptual destinat studierii științifice a artelor, folosind o bază pragmatică sau instrumentală. Se consideră că termenii, definițiile și sistemele de clasificare sînt create de oameni; că nici unul dintre ele nu este veșnic just și adevărat și că trebuie să fie mereu cizelate pentru a deveni instrumente de gîndire și de discuție mai eficiente. Terminologia esteticii și a criticii de artă este în prezent, în mare măsură, confuză și plină de asociații derutante.

Capitolele care urmează abordează numeroase domenii și subiecte speciale care studiază arta sau au contingențe cu ea. Ele îmbină diferite aspecte ale artei și indică multe căi prin care ideile despre artă sînt aplicate în practică. Se dau sugestii de îmbunătățiri în multe din aceste direcții. Cartea își propune astfel să fie de folos cititorilor interesați în următoarele subiecte:

1. Estetică; filozofia și critica de artă.
2. Psihologia artei; creație, apreciere; experiență estetică.
3. Istoria filozofiei; istoria culturii; istoria ideilor.
4. Semantică; natura cuvintelor și a semnificațiilor; logica și psihologia concepției, definiției și clasificării.
5. Învățămîntul artistic, inclusiv cel din domeniul muzicii și al literaturii.
6. Locul artelor și al disciplinelor umaniste în învățămîntul general și în organizarea programului de învățămînt.
7. Biblioteconomie; sisteme de clasificare aplicate la cărțile de artă.
8. Administrarea muzeelor de artă.
9. Enciclopedii; locul artelor în organizarea cunoștințelor în general.
10. Analiza profesiunilor; studii profesionale legate de arte.

THE CLEVELAND MUSEUM OF ART T. M.
Martie, 1949

MULȚUMIRI

Exprimăm mulțumiri călduroase numeroșilor foști profesori, studenți și colegi, pentru ajutorul și îndrumările date în prea multe privințe pentru a putea fi specificate; conducerii lui Cleveland Museum of Art pentru încurajarea învățămîntului și cercetării și pentru marile resurse ale acestei instituții; lui Sherman E. Lee, directorul lui Cleveland Museum of Art, pentru numeroasele posibilități oferite cu amabilitate; și față de Case Western Reserve University, pentru privilegiul de a fi putut preda acolo timp de mai mulți ani.

Dintre numeroasele definiții date, unele sînt originale, altele sînt citate din *Oxford Dictionary*, iar altele sînt luate din diferite surse menționate în text. În celelalte cazuri, definițiile folosite în această carte sînt reproduse cu permisiunea editorilor lui *Webster's New International Dictionary*, ediția a doua, tipărită în 1934, de G. and C. Merriam Company. Ele sînt indicate prin cuvîntul „Webster". Exprimăm în mod deosebit mulțumiri către Oxford University Press și G. and C. Merriam Company pentru permisiunea de a cita acest material.

Sîntem deosebit de recunoscători și față de următoarele edituri pentru permisiunea de a cita din materialele publicate de ele: *The Encyclopaedia Britannica;* The Philosophical Library, pentru citatele din *Encyclopedia of the Arts;* Columbia University Press, pentru citatele din *The Columbia Encyclopedia;* de asemenea, față de multe edituri menționate în notele de la subsol, care ne-au acordat permisiunea de a folosi citatele indicate, în special următoarele: Appleton-Century Co., Inc.; Cambridge University Press; Columbia University Press; Chatto and Windus; E. P. Dutton and Co.; Ernest Flammarion; Forest Press, Inc.; George Allen and Unwin, Ltd.; Harcourt, Brace and Co., Inc.; Harvard University Press; Henry Holt and Co.; Alfred A. Knopf; Lake Placid Club Education Foundation; Macmillan Co.; McGraw-Hill Book Co.; Methuen and Co.; W. W. Norton; Oxford University Press; Philosophical Library; Princeton University Press; G. P. Putnam's Sons; Stanford University Press; University of Chicago Press; University of Toronto Press; și Yale University Press.

T. M.

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A DOUA

După publicarea primei ediții a acestei cărți, în învățămînt și în cercetare a apărut o tendință remarcabilă spre studierea umanistică mai largă a artelor, incluzînd și estetica comparată. Această tendință a inclus o abordare mai obiectivă în spiritul științei experimentale, fără pretenții exagerate de exactitate sau certitudine științifică. Ea a scos în evidență o observare mai atentă și o analiză descriptivă a operei de artă ca fenomen cultural. Deoarece unul dintre țelurile principale ale lucrării Artele și relațiile dintre ele *a fost aceea de a sprijini aceste direcții și de a contribui la fundamentarea lor științifică, cererea persistentă a cărții din partea publicului a dus la această nouă ediție.*

Revizuind-o în concordanță cu situația actuală, am corectat cîteva greșeli tipografice și am clarificat unele afirmații, dar nu am efectuat nici o reducere substanțială a textului. Singura modificare majoră a fost adăugarea unui capitol final, intitulat „Patru sute de arte și tipuri de artă; o clasificare sistematică", publicat ca articol în Journal of Aesthetics and Art Criticism *după apariția cărții. Prima ediție a cărții explica necesitatea unei clasificări combinate, complexe, a artelor pentru scopuri atît teoretice, cît și practice, dar nu oferea o asemenea clasificare. Noul capitol final o face. El mai demonstrează cu oarecare amănunțime și o teză susținută de-a lungul întregii cărți, și anume că în lumea modernă există mult mai multe arte decît cele cîteva care sînt discutate de obicei în estetică și în istoria artei. Scopul noului capitol final nu este doar cel de a le enumera sau de a stabili locul fiecăreia, ci și de a contribui la explicarea naturii lor și a relațiilor dintre ele.*

Cleveland Museum of Art, 1966 T. M.

Partea întîi

NATURA ARTELOR

I
NEVOIA UNOR NOȚIUNI PRECISE DESPRE ARTE

1. Probleme persistente și răspunsuri contradictorii

Ce este arta? Ca tip de activitate și produs al omului, care sînt caracteristicile ei principale și distinctive? Ce cuprinde ca domeniu de fenomene pe care le cercetează estetica și istoria artei? Ce sînt artele, ca părți specifice ale acestui domeniu, ca preocupări distincte și ca tipuri distincte de produse? Ce relații există între ele, în privința asemănărilor și deosebirilor, a țelurilor și metodelor comune și divergente? Cum pot fi ele mai bine grupate și împărțite, pentru a fi studiate și predate?

La aceste întrebări și la altele asemănătoare s-au dat tot felul de răspunsuri în ultimele două sute de ani. Artele se schimbă, și noțiunile despre ele la fel. Unele arte vechi, cum ar fi mozaicul și tapiseria, au decăzut. Cele noi, cum ar fi cinematograful, au luat o mare dezvoltare. Artele vechi sînt combinate în forme noi, ca în filmul sonor făcut din imagini „animate", împreună cu muzică și vorbire sincronizate. Noi utilizări sînt date artelor vechi, în industrie, comerț și în propaganda politică. Știința aplicată și industria mecanică au schimbat metodele, materialele și produsele tuturor artelor. Stilurile și criteriile sînt schimbate de reînnoiri și de importuri exotice, cum ar

fi actuala influență puternică a artelor orientale și primitive. Tendințele din organizarea socială și din teoriile religioase, filozofice și etice modifică vederile oamenilor în ceea ce privește funcțiile și valorile artei și în ceea ce privește importanța relativă a artiștilor din trecut și a operelor lor.

Nu există un răspuns definitiv la întrebarea „ce sînt artele?" sau la întrebarea „ce ar trebui să devină artele?". Fiecare generație trebuie să dea noi răspunsuri, prin prisma propriilor ei convingeri și criterii de valoare. Aceste răspunsuri, desigur, nu e nevoie și nu trebuie să fie cu totul noi; dar vechile concepții trebuie să fie mereu revăzute în lumina experienței recente, pentru situațiile și nevoile prezente.

Domeniul de fenomene studiate de estetică este format, în mare măsură, de arte și de tipurile de experiență înrudite. Diferitele arte formează principalele diviziuni ale acestui domeniu. O idee generală asupra naturii lor și a relațiilor dintre ele, dacă este corectă, poate constitui pentru cercetător o privire de ansamblu asupra domeniului și îl poate ajuta să-și orienteze studiile speciale în cadrul lui.

Comparațiile între arte sînt mereu un subiect obișnuit de discuție între persoanele cu preocupări artistice. O afirmație dogmatică este contrazisă de alta *ad infinitum* (la infinit), atunci cînd artiști din diferite domenii se întîlnesc și vorbesc despre meșteșugurile lor respective, despre greutățile și posibilitățile fiecăruia în parte și despre țelul la care ar trebui să tindă un artist din fiecare domeniu. Părerile se înșiră de la o extremă la cealaltă: de la ideea că artele sînt total diferite, astfel încît nici o comparație nu este posibilă, pînă la aceea că toate artele sînt de fapt una, iar diferențele aparente nu sînt decît superficiale. Operele unei arte sînt adesea caracterizate cu termeni luați dintr-o alta: de exemplu, o piesă de muzică este „dramatică" sau „plină de culoare". O pictură este într-o „tonalitate joasă" sau într-o „armonie de tonuri în surdină". Se fac analogii între

linia din pictură și melodia din muzică; între culoarea vizuală și „timbrul" muzical. Fugile lui Bach sînt asemănate cu catedralele gotice, pentru structura lor complexă și riguroasă. Dar specialistul într-o anumită artă nu admite de obicei asemenea comparații. El socotește că propriul său meșteșug și problemele sale sînt cu totul diferite de ale celorlalți artiști.

Asemenea discuții duc rareori la o anume concluzie; în parte din cauză că persoanele care le angajează sînt de obicei lipsite de răbdare pentru un studiu precis, sistematic. Artiștii și cercetătorii preferă un schimb nesfîrșit de afirmații și contraziceri însuflețite, simțind că spun ceva nou, profund și pătrunzător. Nu izbutesc să-și dea seama că adesea părerile lor se învîrtesc în cerc, pe făgașe vechi. Chiar și înțelesul termenilor tehnici cum ar fi „artă", „formă" și „armonie" este tratat ca un subiect de afirmație personală, ca în cunoscuta expresie: „iată ce înțeleg eu prin asta".

Orice studiu sistematic al relațiilor dintre arte trebuie să se ocupe, direct sau indirect, de probleme de definiție și de clasificare. Care este natura distinctivă, esențială, a picturii ca artă? A poeziei? A muzicii? Se pot grupa artele sub diverse titluri, cum ar fi „arte spațiale" și „arte temporale", astfel încît să reiasă mai bine legăturile și divergențele lor fundamentale? În secolele XVIII și XIX, aceste probleme au fost abordate cu entuziasm și s-au dat multe răspunsuri amănunțite. Nici unul însă nu mai este satisfăcător în secolul XX. Dar nici nu s-au oferit altele adecvate în loc.

În ultimii ani, esteticienii s-au preocupat prea puțin de clasificările artelor. Unii filozofi au condamnat orice încercare de a le alcătui ca fiind inutilă și sortită eșecului. Artele, spun ei, sînt prea intangibile și schimbătoare pentru a fi definite și clasificate. Se pot spune multe în privința acestor obiecții. Ele constituie un avertisment prețios împotriva teoretizării pompoase, nerealiste, care s-a făcut în trecut. Dar asta nu ajunge. Nu trebuie să ne mulțumim cu concluzia negativă că

nu are rost să ne mai gîndim la această problemă.

Mulți artiști și iubitori de artă au o aversiune declarată pentru orice fel de definiții și clasificări. Această vorbărie este stupidă și plicticoasă, spun ei. Să ne ocupăm de artă în sine; de operele concrete de artă și de artiștii vii care le făuresc — nu de nesfîrșite discuții care despică firul în patru. Și în privința acestei atitudini se pot spune multe. În parte, este vorba de preferințe și aversiuni personale. Multe persoane nu pot suferi studiile teoretice ale artei: erudiția istorică și încercările de a înțelege psihologia artei și a artiștilor. Asemenea studii, inclusiv întregul subiect al esteticii, nu sînt pentru ei. Chiar și filozofii și esteticienii nu pot suferi adesea definițiile și clasificările. Acestea sînt simple preliminarii, cred ei; simple ABC-uri verbale, pe care orice cercetător avansat le acceptă. Și ei sînt dornici să ajungă la realitățile concrete ale artei.

Din păcate, nu poți totdeauna să rezolvi problemele ignorîndu-le, sau să eviți consecințele de a le fi ignorat. În estetica și critica de artă modernă, o mulțime de confuzii apar din ambiguitatea înțelesului termenilor de bază, precum și din părerile învechite asupra naturii artelor, care supraviețuiesc din secolele precedente pentru că n-au fost niciodată înlocuite. Oricît ar vrea cineva să abordeze arta în sine, evitînd aspectele pur verbale, trebuie să se folosească de vorbe cînd scrie sau discută despre artă; și atunci începe greutatea. Cei mai moderni autori care scriu despre arta ultramodernă se pomenesc folosind aceiași vechi termeni și concepte, din lipsa unora mai buni. Ei consideră că fiecare știe ce sînt „artele frumoase" și ce este poezia; fără să realizeze uimitoarea varietate a modurilor în care sînt înțeleși astăzi aproape toți termenii de bază ai esteticii.

Critica actuală de artă este pătrunsă de părerile tradiționale cu privire la țelurile și limitele proprii ale fiecărei arte. Ce fel de efecte și valori trebuie să încerce fiecare dintre ele să realizeze? Pe care trebuie să le evite, ca nu cumva să încalce domeniul altei arte? Trebuie oare pictura

să povestească ceva? Trebuie oare muzica să încerce a descrie o scenă? Sau asta este o încălcare a domeniului literaturii și o confuzie a valorilor? Trebuie oare sculptura să folosească culorile, sau să lase asemenea efecte picturii? Poate oare poezia să se dispenseze de înțeles și să se bizuie pe efectele muzicale ale sunetelor cuvintelor? O artă combinată, cum ar fi opera, păstrează oare valorile tuturor artelor cuprinse, realizînd astfel cea mai înaltă formă de artă? Sau muzica atinge culmea cînd se specializează pe efectele ei distinctive, ca muzică pură? Răspunsurile la aceste întrebări consideră adesea că fiecare artă are propriile ei limite precise, și că excelează atunci cînd rămîne în aceste limite. O operă de artă, veche sau nouă, este apreciată ca bună sau rea pe baza acestor considerente. Le datorăm cu precădere filozofului din secolul XVIII, Lessing. Puțini critici contemporani cunosc în amănunt „sistematizările artelor“ elaborate de Kant, Hegel și urmașii lor; dar ideile acestora continuă să influențeze gîndirea actuală. Anumite concepții despre artă, făurite îndeosebi de filozofii germani de acum un secol sau două, sînt moștenite inconștient. Rareori se oprește cineva asupra lor să le analizeze; unele ar părea foarte îndoielnice în lumina științei moderne.

Definiția și clasificarea pot fi tot atît de interesante ca și orice altă ramură a teoriei generale despre artă. Ele constituie o parte necesară a efortului de a gîndi limpede despre realitățile artei în măsura în care le cunoaștem și de a ne rezuma concepția în chip ordonat. Orice subiect, progresînd de la vagi stări emotive și impresii personale către condiția de știință, trebuie să-și elaboreze un șir de definiții pentru termenii de bază. Trebuie să descrie principalele tipuri de fenomene care intră în domeniul său, fie că acestea sînt triunghiuri, feluri de materie, specii de viață animală sau genuri de artă. Trebuie să cerceteze cum se leagă între ele aceste tipuri; care tipuri sînt cuprinse în care; care tipuri sînt mai largi și care mai înguste. Și în estetică, aceste definiții și clasi-

ficări sînt inevitabile, dacă vrem să avem într-adevăr noțiuni clare iar estetica să devină treptat o știință. Atît timp cît le ignorăm, gîndirea noastră rămîne inevitabil confuză în anumite direcții fundamentale, iar încercările noastre de a aborda probleme mai avansate sînt împiedicate.

Este o greșeală să considerăm definițiile și clasificarea drept „simple preliminarii“, care apar în primul stadiu al cercetării. Ele apar și la sfîrșit și în mijloc, de fapt în orice etapă. Cele stabilite în stadiile inițiale ale unui subiect trebuie întotdeauna să fie mai apoi revizuite, în lumina cunoașterii ce crește. Cele pe care le facem acum trebuie să fie recunoscute ca ipoteze provizorii, care cu siguranță că vor avea nevoie să fie revizuite după cîțiva ani. Dar putem rezuma în ele rezultatele ultimelor noastre descoperiri pînă în momentul de față, și folosi la rîndul lor ca instrumente pentru cercetările ulterioare.

Confuzia începe cu termenii de bază „artă“ și „arte“. De obicei nu ne dăm seama de întreaga extindere a ambiguității lor. În primul rînd, cuvîntul „artă“ se aplică anumitor feluri de meșteșuguri sau tehnici, precum și produselor acestor meșteșuguri — adică operelor de artă. Uneori se aplică în mare tuturor felurilor de meșteșuguri utile, inclusiv medicina și agricultura; alteori este restrîns la meșteșugul din anumite medii, cum ar fi pictura, sau la meșteșuguri destinate să producă „plăcere estetică“. (Acest ultim termen este și el vag și controversat.) Cuvîntul „artă“ este folosit uneori în sens elogios, implicînd o înaltă calitate estetică a produsului; alteori, într-un sens neutru, nediferențiat, cînd este aplicat tuturor producțiilor și execuțiilor din anumite domenii.

Mulți din termenii folosiți pentru a clasifica artele în diferite grupe, cum ar fi „arte frumoase și utile“, „arte majore și minore“, „arte decorative“ și „arte ale desenului“, sînt și ei înțeleși în moduri foarte diferite. De exemplu, muzica și literatura sînt uneori clasificate drept arte frumoase. Alteori, acest termen este restrîns la cîteva arte vizuale, cum ar fi pictura și sculptura. Iată deci

că prezenta nomenclatură a artelor, deşi adecvată utilizării obişnuite, este departe de a fi precisă sau standardizată pentru o discuţie de specialitate.

Ori de cîte ori folosim un termen ca „arte frumoase", „arte utile", „arte teatrale", „arte grafice", sau „meşteşuguri", subînţelegem o clasificare parţială a artelor. Se mai folosesc şi alţi cîţiva termeni, cum ar fi „arte spaţiale şi temporale", „arte plastice", „arte imitative şi non-imitative". Artele cuprinzătoare, cum ar fi literatura, sînt împărţite în subclase, cum ar fi proza şi poezia, teatrul şi romanul. Unele arte sînt strîns legate între ele, avînd multe lucruri în comun — de exemplu artele picturale ale desenului, picturii şi gravurii. Altele, cum ar fi muzica şi sculptura, par foarte îndepărtate şi este mai greu de văzut ce au în comun, sau de grupat sub un singur titlu.

2. Nevoia unor definiţii clare, cum reiese şi din cazul Brâncuşi

Ce constituie o operă de artă şi, în special, o lucrare de sculptură? Ce-i dă dreptul unui om să se numească sculptor? Acestea n-au fost simple întrebări teoretice acum cîţiva ani, cînd funcţionarii vamali ai Statelor Unite au cumpănit dacă să admită ca artă şi ca sculptură o lucrare a sculptorului modern român Constantin Brâncuşi[1]. Acest caz ilustrează foarte bine cum pot nişte probleme de teorie filozofică să capete o importanţă practică, şi cum poate mersul lucrurilor — în acest caz juridice şi comerciale — să fie împiedicat de opinii vagi şi confuze sau de părerile contradictorii ale unor presupuşi experţi. El prezintă cîteva idei diferite despre natura artei.

Obiectul care a stîrnit acest proces celebru şi în multe privinţe amuzant a fost un bronz intitulat *Pasăre în zbor*, care fusese cumpărat de artistul american Edward Steichen. A fost înscris ca

[1] Amănunte asupra acestui caz sînt date în revista *The Arts* din iunie şi decembrie 1928 (XIII, nr. 5, 327; şi XIV, nr. 6, 337).

operă de artă sub forma unei sculpturi, şi ca urmare s-a cerut să fie scutit de taxele de import. Totuşi, funcţionarul vamal din New York l-a taxat la 40% din valoare, ca manufactură de metal. După părerea unor artişti, membri ai lui National Academy şi National Sculpture Society, nu era nici artă şi nici sculptură. Cînd procesul intentat de Brâncuşi Statelor Unite a fost judecat la Tribunalul vamal al Statelor Unite, Robert Aitken a fost principalul martor al guvernului. Printre martorii reclamantului se aflau Edward Steichen, posesorul *Păsării în zbor*, Jacob Epstein, Frank Crowninshield, Henry McBride, William H. Fox (directorul lui Brooklyn Museum) şi Forbes Watson (editorul revistei *The Arts*). Hotărîrea celor trei judecători, pronunţată de judecătorul Waite, stabilea că obiectul „este produsul original al unui sculptor profesionist şi este într-adevăr o piesă de sculptură şi un obiect de artă", şi ca atare scutit de vamă.

În această hotărîre, care a fost salutată de revista *The Arts* ca justă, liberală şi inteligentă, judecătorul Waite se referea la o hotărîre judecătorească anterioară (din 1916) asupra definiţiei sculpturii. Ea fusese citată de avocatul guvernamental în procesul lui Brâncuşi, în sprijinul argumentului său că *Pasărea în zbor* nu era o sculptură. Această hotărîre anterioară, care la rîndul ei luase drept autoritate atît *Standard Dictionary* cît şi *Century Dictionary*, spunea: „Sculptura ca artă este acea ramură a artelor frumoase în care se dăltuieşte sau se ciopleşte din piatră sau altă materie solidă, ori se modelează în argilă sau altă substanţă plastică pentru o ulterioară reproducere prin sculptare sau turnare, imitaţii ale obiectelor naturale în proporţiile lor exacte de lungime, lăţime şi grosime, sau numai de lungime şi lăţime". Judecătorul Waite a recunoscut că, deşi piesa fusese caracterizată drept pasăre, „fără a apela la o imaginaţie destul de vie, ea nu are nici o asemănare cu o pasăre decît doar, poate, printr-o asemenea imaginaţie, să poată fi asemuită cu forma trupului unei păsări. Nici cap şi nici pi-

cioare sau pene nu sînt înfățișate în această piesă". Ca urmare, el considera că „după hotărîrile anterioare, acest obiect de import ar fi fost respins ca operă de artă sau, mai precis, ca operă intrînd în clasificarea înaltei arte".

Cu toate acestea, el a spus în continuare că: „Sub influența școlilor moderne de artă, opinia susținută mai înainte s-a modificat în ceea ce privește condițiile necesare pentru a constitui artă. . . Între timp, s-a dezvoltat o așa-numită școală nouă de artă, ai cărei exponenți încearcă să înfățișeze mai curînd idei abstracte decît să imite obiecte naturale. Fie că sîntem sau nu de acord cu aceste idei noi și cu școlile care le reprezintă, socotim că trebuie luat în considerare faptul că ele există și influența lor asupra lumii artistice recunoscute de tribunale. Obiectul de care ne ocupăm acum pare a fi pentru scopuri pur ornamentale, folosirea sa fiind aceeași cu a oricărei piese de sculptură a vechilor maeștri. Are un contur frumos și simetric, și cu toate că întîmpini o oarecare dificultate de a o asemui cu o pasăre, este totuși plăcută la aspect și extrem de decorativă".

Drept urmare, hotărîrea stabilea că înțelesul acceptat de „sculptură" și de „artă" se schimbase față de 1916; că pentru a califica un obiect ca atare nu mai era nevoie să „imite obiecte naturale", sau chiar să aibă o asemănare certă cu un obiect natural. Atunci, ce anume califica *Pasărea în zbor* drept artă sculpturală? În primul rînd, nimeni nu contesta că era făcută dintr-o materie solidă „în argilă sau altă substanță plastică pentru o ulterioară reproducere prin sculptare sau turnare". În al doilea rînd, era „pentru scopuri pur decorative". Acest lucru era necesar, ținînd seama de paragraful 1704 din Legea tarifelor din 1922, care stabilea că „termenii «pictură», «sculptură», și «artă statuară» folosiți în acest paragraf să nu cuprindă nici un articol de utilitate". Judecătorul Waite a arătat că unele hotărîri judecătorești clasificaseră drept lucrări de artă „desene sau schițe, modele pentru tapete de hîrtie și pentru țesături", „cu toate că erau destinate unui

scop utilitar". Nimeni nu susținuse că *Pasărea în zbor* ar fi utilă și drept urmare descalificată ca operă de artă. Totuși, era important să fie descrisă ca fiind „pentru scopuri pur decorative". Tribunalul a mai hotărît, fără a se teme de numeroasele dificultăți teoretice implicate, să se pronunțe că era „frumoasă", „plăcută" și „extrem de decorativă". Fără îndoială că sculptorii mai conservatori, chemați ca martori pentru guvern, n-au fost convinși asupra acestui punct.

După cum remarca înainte de proces Forbes Watson, editorul revistei *The Arts*: „Nu există nici o dovadă științifică că o lucrare este sau nu o lucrare de artă. Domnul Brâncuși spune că domnul Aitken nu este sculptor și domnul Aitken spune că domnul Brâncuși nu este sculptor. Aceste opinii sînt la fel de sincere și la fel de lipsite de sens pentru oricine— în afară de cei care au aceleași predilecții artistice". Evident, cuvintele „artă" și „sculptor" sînt folosite aici cu implicații apreciative. „Artă" este restrîns la produse de înaltă valoare estetică. „Sculptor" nu include pe oricine sculptează, toarnă sau modelează, ci numai pe cei care o fac cu rezultate considerate valoroase și meritorii, în funcție de normele acceptate.

„Nu poți dovedi", continua Watson, „că o operă este artă, dar poți dovedi că este o operă de artă pentru cineva. Dacă se poate dovedi că intenția lui Brâncuși a fost de a crea o piesă de sculptură și că a reușit pînă la punctul de a transmite și altora ideea sa sculpturală, prevederea Legii tarifelor ar fi îndeplinită, chiar dacă o sută de academicieni cu prejudecăți ar tăgădui sincer că lucrarea ar fi sculptură". Acest argument transpune problema la întrebările mai obiective, mai realiste despre (a) intențiile artistului și (b) gusturile și opiniile celorlalți. Conform acestui argument, obiectul trebuie să fie considerat artă din punct de vedere juridic, dacă artistul l-a destinat ca atare și dacă alte persoane (îndeosebi experți) îl socotesc ca atare. La fel, dacă Brâncuși este sau nu sculptor se va hotărî nu pe baze apreciative, ci tot pe baza unor fapte ușor

de stabilit — dacă a studiat și a practicat sculptura ca profesionist. Watson și alții au adus dovezi care să arate că *Pasărea în zbor* și creatorul ei sînt îndreptățiți pe aceste baze. Judecătorii au fost impresionați de acest lucru, căci hotărîrea judecătorului Waite sublinia faptul că (a) Brâncuși se dovedise a fi un sculptor de profesie, cu o reputație bine stabilită, (b) că lucrarea era originală, și (c) că unele, deși nu toate, dintre „persoanele competente să judece în această materie" o considerau artă și sculptură. Nu s-a declarat în mod expres că frumosul sau valoarea estetică este o problemă de gust personal, sau că ceva este artă autentică numai dacă un număr considerabil de experți reputați o apreciază; dar acesta a fost tonul general al argumentelor preponderente. Totodată, s-a observat o mare dorință de a da deoparte întreaga problemă a valorilor — nu de a decide cît de bun era obiectul și creatorul lui, ci de a stabili definiții noi, non-apreciative ale artei și sculpturii[2]. Conform acestora, oricine este sculptor dacă are o pregătire profesională în tehnicile sculpturii și le practică ca profesionist. Orice obiect este operă de artă dacă este conceput ca atare de un artist profesionist și socotit ca atare de experți cu o reputație bine stabilită în acest domeniu.

Cazul Brâncuși ilustrează, printre altele, faptul că arta de azi nu este o treabă izolată și minoră a unor diletanți calici trăind prin mansarde. Crearea și vînzarea de „bunuri artistice" este o industrie, sau un grup de industrii, care se ridică anual la sume imense. Drepturile de autor pentru povestirile, melodiile și cîntecele folosite la radio și în publicitate, drepturile pentru scenariile filmelor, pentru înregistrările pe discuri și pentru reproducerile în culori se ridică la cifre care stîrnesc adesea dispute juridice, cu tăioase argumente juridice de fiecare parte. Problemele naturii artelor și ale relațiilor dintre ele nu mai pot rămîne în apele liniștite ale filozofiei, ci sînt tîrîte prin tribunale și prin piețe, cu cerința imperioasă de a se stabili precis înțelesul termenilor.

[2] Disputa cu privire la ceea ce este sau nu este sculptură continuă în mod amuzant. De exemplu, vezi articolul asupra „mobilurilor" lui Alexander Calder din *Art Digest*, XXII, nr. 6 (dec. 1947), 17, intitulat „Poate că nu e sculptură — dar e vital". Esteticianul francez E. Souriau preferă să numească sculptura abstractă, nonfigurativă un fel de arhitectură (*La correspondance des arts*, Paris, 1947).

3. Clasificarea artelor pentru scopuri practice

Departe de a fi doar o problemă teoretică, modul în care artele sînt definite și clasificate — corect sau greșit — afectează organizarea și aplicarea practică a artelor înseși. El este legat de administrarea învățămîntului și ajută să se stabilească cum ar trebui predate artele; care ar trebui să fie programa analitică a academiilor de artă, a institutelor de muzică și a colegiilor de arte liberale. În cadrul fiecăreia dintre aceste școli, există de obicei diferite secții și cursuri, cum ar fi „arte frumoase", „arte industriale", „arte muzicale" și altele; fiecare implicînd o clasificare parțială și o teorie — adesea nu prea bine precizată — asupra a ceea ce trebuie să cuprindă o anumită secție. Pregătirea viitorilor artiști și cercetători în toate aceste domenii este specializată în mod corespunzător, influențîndu-se și concepția lor ulterioară. Sînt organizate noi școli și facultăți, sînt instituite și publicate cercetări, sînt editate reviste de specialitate, sînt clasificate cărți de artă în biblioteci și în cataloagele editoriale.

Artiști din diferite medii, profesori și cercetători, funcționari ai muzeelor se constituie în organizații profesionale și uneori în sindicate de breaslă, pe baza diferențierilor ce se fac în mod obișnuit între arte. Ori de cîte ori un birou guvernamental de recensămînt sau un sindicat întocmește o listă de ocupații în domeniul artei, este nevoit să clasifice artele. Le împarte în grupe de ocupații, cum ar fi arhitecți, muzicieni și artiști graficieni (inclusiv desenatori, litografi etc.), împreună cu proiec-

tanţi de mode, pictori scenografi şi alţii. Dramaturgii şi muzicienii se organizează în societăţi de autori, compozitori şi interpreţi. Pentru motive juridice şi administrative, implicînd sume mari de bani, definiţia unei arte sau a unui tip de artist şi a serviciilor sau produselor sale trebuie făcută cît mai clară şi mai aproape de realitate. Primirea în anumite sindicate de breaslă, cum ar fi cel al operatorilor de film, este foarte dorită; de aici problema dacă cineva este sau nu artist în aceste domenii nu mai este o simplă pedanterie.

Bibliologia s-a preocupat direct şi sistematic de problema clasificării cărţilor de artă. Ea a elaborat nu una, ci mai multe sisteme de grupuri şi subgrupuri, cu scopul aranjării cărţilor şi a fişelor de catalog, astfel încît bibliotecarii să poată stabili cu uşurinţă unde să aşeze o carte nouă şi cititorii s-o poată găsi cu uşurinţă.

Muzeele de artă au de rezolvat problema clasificării multor produse diferite sub titluri convenabile, cum ar fi picturi, stampe, ţesături; artă clasică, artă orientală, arte decorative. Operele de artă originale, fotografiile, diapozitivele, discurile etc. trebuie să fie grupate oarecum şi subîmpărţite pentru aranjarea în galerii sau clasoare şi pentru numirea unui personal special pregătit care să se îngrijească de ele. O astfel de aranjare nu trebuie să fie pur arbitrară sau întîmplătoare; ea trebuie într-o anumită măsură să exprime însăşi natura lucrurilor, astfel încît oamenii să poată găsi un lucru la locul lui. Uneori trebuie să se adapteze la modurile felurite în care obiectele urmează să fie folosite. De pildă, diapozitivele vor fi folosite de artişti care doresc să găsească exemple dintr-un anumit procedeu sau tehnică, cum ar fi emailarea; sau descrierea unui anumit subiect, cum ar fi păsările sau copacii. Unii profesori doresc să aleagă materiale pe bază cronologică; alţii pe bază geografică, sau pe unul din tipurile abstracte cum ar fi clasic şi romantic. Într-un asemenea context, sistemele verbale de clasificare reies din experienţa practică, devenind mai cuprinzătoare şi mai precise pe măsura necesităţilor. Ele încep de obicei

cu terminologia tradiţională, dar o schimbă şi o amplifică cu trecerea timpului.

Asemenea sisteme practice de clasificare au de obicei meritul de a fi strîns legate de fenomenele concrete. Sînt funcţionale, rigide sau artificiale. Sînt flexibile, adaptabile la modificări, astfel încît pot admite noi arte sau ramuri de artă. Ne vom ocupa de ele pe larg mai tîrziu. În orice caz, toate au propriile lor limite şi inconveniente. Nici unul dintre ele nu este perfect sau adaptabil tuturor utilizărilor. De aceea, e necesar ca estetica să le compare şi să le examineze critic dintr-o perspectivă mai largă, filozofică, şi să privească întreaga problemă fără să se rezume la o anumită utilizare specială.

Toate aceste moduri practice de organizare au fost concepute şi aplicate, în mare măsură, în termeni de denumiri şi clasificări tradiţionale. Distincţiile făcute în cadrul lor, după cum vom vedea, sînt uneori false şi derutante. Impunînd distincţii arbitrare, categorice între anumite arte, în teorie, ele contribuie la crearea unor mari prăpastii între acestea ca meserii şi ca obiecte de studiu. De exemplu, muzica, pictura şi literatura sînt în asemenea mod separate la nivelul învăţămîntului superior, încît este greu pentru un student să vadă relaţiile dintre ele sau să le studieze împreună. Cîmpul de activitate creatoare al artistului este îngustat de opinia tradiţională că fiecare artă are anumite „limite" necesare, dincolo de care nu poate să treacă fără să încalce legile estetice. Astfel, tendinţa modernă de specializare extraordinară este agravată de teoriile excesiv de sectare ale artelor.

Pedagogii ale căror concepţii nu se împacă prea bine cu acest sectarism îngust protestează, cerînd „integrare" şi „orientare". Ca fază a acestei reacţii, în ultimii ani s-a pus un nou accent pe relaţiile active dintre arte. Arta vizuală trebuie oare să fie predată ca obiect separat, sau „integrată" întrucîtva istoriei, literaturii, muzicii şi altor obiecte? Care este propriul ei conţinut de istorie, înţelegere şi procedee tehnice? Specialiştii

într-un anumit domeniu al artei se împotrivesc uneori cu înverşunare la aşa-numita „integrare", şi pe bună dreptate, pe motivul că ea tinde să şteargă sau să strivească particularităţile esenţiale ale unei anumite arte, prin subordonarea ei nejustificată unui alt subiect. Astfel, profesorii de pictură şi de apreciere artistică sînt îndreptăţiţi să obiecteze atunci cînd rolul lor din programa analitică este redus la întocmirea de fişe privind paza şi igiena pentru „studii sociale" şi alte activităţi şcolare. Dar care sînt particularităţile esenţiale ale picturii ca artă frumoasă, în ceea ce priveşte procedeele tehnice şi înţelegerea ei? Cum sînt legate ele de diferitele utilizări practice pe care societatea, în şcoală sau în afara ei, le cere acum artiştilor? Pot oare pictura, literatura, muzica şi actoria să fie îmbinate armonios în „proiecte" de artă teatrală, ca mijloc de a studia istoria unei anumite perioade?

Asemenea aspecte de educaţie ridică şi ele problema modului în care artele sînt şi ar trebui să fie legate între ele; care sînt preocupările principale ale fiecăreia şi cum pot ele coopera cel mai bine. Ele reclamă o completă reconsiderare a ideilor moştenite, în lumina actualelor nevoi şi tendinţe artistice.

Fără îndoială, nici artiştii şi nici profesorii nu sînt obligaţi să urmeze teorii estetice din trecut sau să folosească noţiuni tradiţionale. Adesea ei se străduiesc în mod conştient să fie originali. Uneori făuresc concepţii noi, pe care mai apoi le adoptă şi estetica. Sînt puţini artişti, şi nu prea mulţi dascăli, care să fi citit o carte de clasificare a artelor sau, dacă au făcut-o, să se simtă legaţi de concluziile acesteia. Dar nu este uşor să scapi din făgaşele de gîndire şi acţiune lăsate de autorităţi din trecut. Nu este uşor pentru un singur om să stabilească o terminologie nouă, un şir nou de distincţii teoretice într-un domeniu complex, sau să-i facă pe alţii să le înţeleagă. Termenii şi sensurile care au fost definiţi cu autoritate de un filozof ca Aristotel se strecoară prin nenumărate canale culturale, determinînd inconştient atitudinea şi procesele mintale ale artiştilor, scriitorilor şi profeso-

rilor moderni. Scriitorii şi profesorii universtari conservatori se agaţă de concepte venerabile şi se împotrivesc inovaţiilor. Cu toate acestea, conceptele de bază se schimbă, în domeniile unde continuă progresul teoretic activ, cum ar fi în psihologie şi ştiinţe sociale. Interesul şi discuţia activă, din partea celor preocupaţi de teoria estetică, pot ascuţi treptat terminologia noastră tradiţională şi oarecum învechită.

4. Clasificarea artelor ca problemă a filozofiei şi ştiinţei

Încercarea de a grupa sistematic toate artele, sub un şir logic de diviziuni şi subdiviziuni, este cunoscută sub denumirea de „clasificarea artelor", „diviziunea artelor", sau „sistemul artelor". (Există mici diferenţe de sens între aceşti termeni, pe care le vom sublinia mai tîrziu.)

Sarcina de a elabora o clasificarea sau diviziune sistematică a artelor a fost o problemă recunoscută a esteticii încă din secolul XVIII. Ea a stimulat ingeniozitatea filozofilor, mai ales în Germania, pînă în vremurile noastre. Scopul nu este o simplă grupare superficială, ca în clasificarea alfabetică sau cronologică a lucrurilor, ci una bazată pe asemănările şi deosebirile fundamentale dintre fapte, ca în clasificarea biologică a plantelor şi animalelor. Totodată, se fac încercări de definire a fiecărei arte în termenii ţelurilor şi limitelor pe care se presupune că le are, a metodelor ei şi a tipurilor de produse. Filozofii germani au dat o mare importanţă problemei clasificării artelor. Acest lucru este ilustrat de următoarea remarcă a lui Max Schasler: „clasificarea artelor trebuie privită ca adevărata piatră de încercare, adevăratul mod de diferenţiere a valorii ştiinţifice a unui sistem de estetică; căci asupra acestui punct sînt concentrate toate problemele teoretice pentru găsirea unei soluţii concrete"[3].

[3] *Das System der Künste* (Leipzig-Berlin), p. 47. Cf. B. Croce, *Aesthetic*, New York, The Macmillan Co., 1922, p.456

În limba engleză, una dintre cele mai recente încercări de elaborare a unei teorii sistematice şi pe scară mare a artelor este aceea a lui Sydney Colvin, ale cărui articole despre „Artă" şi „Arte frumoase" au fost publicate în cea de-a 11-a ediţie din *Encyclopaedia Britannica* din 1910. După cum vom vedea, ea este pasibilă de obiecţii serioase, dar, încă influentă şi adesea urmată. Ulterior au mai apărut multe studii remarcabile în limba germană, dintre care pe unele le vom examina. Dar cercetătorii de limbă engleză nu au fost atraşi prea mult de ideea de a perfecţiona teoria lui Colvin.

La început, unele dintre clasificările elaborate de filozofi s-au bazat pe criterii îndoielnice, apreciative, ca în teoria artelor „liberale" şi „servile", care implicau o prejudecată aristocratică împotriva a ceea ce este practic, util şi manual. Mai tîrziu, s-au propus sisteme de clasificare extrem de absolutiste, rigide, care n-au reuşit să ţină seama de caracterul schimbător, complex, al artelor.

Ca protest, alţi filozofi (îndeosebi Croce şi Dewey) au denunţat orice efort de a clasifica artele în mod sistematic, ca fiind greşit şi inutil. Ceea ce a contribuit la căderea acestuia oarecum în dizgraţie ca subiect de discuţie în estetică. Concepţia cea mai extremistă este aceea a lui Croce, care afirmă că „orice încercare de clasificare estetică a artelor este absurdă. Dacă ele nu au limite, atunci nu pot fi determinate precis, şi drept urmare nu pot fi clasificate din punct de vedere filozofic. Toate cărţile care se ocupă cu clasificări şi sisteme ale artelor pot fi arse fără nici o pagubă"[4]. Pe un ton ceva mai moderat, John Dewey ia şi el o atitudine negativă. „Dacă arta este o calitate intrinsecă a activităţii", susţine el, „nu o putem diviza şi subdiviza. . . Clasificările rigide sînt absurde (dacă sînt luate în serios) pentru că ele distrag atenţia de la ceea ce este fundamental sub aspect estetic — caracterul unic şi integral din punct de vedere calitativ al experienţei unui produs artistic. . . Ele neglijează în mod inevitabil verigile intermediare şi de legătură"[5].

A existat o tendinţă printre filozofi, mai ales printre cei din afara Germaniei, de a sări de la o extremă la alta în privinţa clasificării artelor. A existat cîndva moda de a alcătui sisteme vaste ale artelor, împărţite pe compartimente, cu pretenţia de a fi etern valabile şi complete. Idealistul platonician, crezînd în realitatea independentă a conceptelor universale sau generale, trăgea cu uşurinţă concluzia că fiecare *artă* era un domeniu determinat, transcendent al Existenţei. Deci, pentru a defini arta trebuia să precizezi limitele veşnice ale acestui domeniu; şi pentru a clasifica artele trebuia să arăţi cum sînt ele toate etern îmbinate într-o structură logică a raţiunii cosmice. În logica tradiţională aristotelică, definiţia precizează „esenţa" a ceea ce este definit. Definiţia nu priveşte numai numele sau cuvintele, ci *lucrurile* de un anume fel. Orice lucru are o esenţă determinată, şi numai o singură definiţie i se potriveşte: aceea care exprimă esenţa[6]. Atîta timp cît a existat credinţa în fixitatea speciilor organice, fiecare specie (de animale, arte, sau alte lucruri) era socotită că are o esenţă care trebuie precizată în definiţie.

Filozofii romantici nu vor păstra nimic din această fixitate cu privire la arte. Totul este în curgere, cel puţin în lumea experienţei senzoriale. Romanticul savurează unicitatea şi schimbarea neîncetată a tuturor fenomenelor, inclusiv a operelor de artă. El preferă să considere arta ca pe un proces de creaţie şi experienţă, decît să considere opera finită de artă ca pe o formă statică. Dar operele de artă luate în parte, în toată plenitudinea lor senzorială, par mult mai reale şi mai semnificative decît oricare generalizări ştiinţifice

---

[4] Croce, *op. cit.*, p. 114.

[5] *Art as Experience* (New York, 1934,) pp. 214—217.

[6] *Cf.* L. S. Stebbing, *A Modern Introduction to Logic* (Londra, Methuen, 1933), p. 432. *Cf.* B. C. Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism* (New Haven, Yale U. Press, 1943), p. 20, asupra „adevăratelor definiţii" ale artei.

despre artă. Fiecare este unică, și fiecare moment în care este trăită este unic. Acestea sînt aspectele artei care trebuie să fie cultivate; de ce să ne batem capul cu noțiuni abstracte de tipuri și specii, care nu se potrivesc niciodată cu faptele în continuă schimbare? Clasificările sînt un blestem pentru romantic, pentru că ele par să amenințe îngrădirea infinitei varietăți a artei printr-un cadru represiv, abstract. Dewey menționează aprobator cum „William James remarca ineficiența unei clasificări minuțioase a lucrurilor care se contopesc și variază precum emoțiile omenești. Încercările de clasificare precisă și sistematică a artelor frumoase mi se pare că împărtășesc această ineficiență"[7].

Acei romantici care înclină spre transcendentalism mistic, cum ar fi Emerson, tind să se împotrivească tuturor încercărilor de a studia artele din punctul de vedere al științelor naturii. O astfel de cale, afirmă ei, pierde din vedere valorile lăuntrice, spirituale, ale artei. Spiritul cosmic, cred unii dintre ei, se exteriorizează treptat prin artă și natură. Astfel filozoful încearcă să privească printr-o operă de artă la ceva inefabil și pur spiritual, la viziunea lăuntrică a artistului, în care există ceva creator de natură divină. El simte cu putere „unicitatea" tuturor artelor și se opune încercărilor de a stabili sistematic deosebiri între ele. Majoritatea diferențelor dintre arte par să fie legate de probleme exterioare, superficiale, de mediu și tehnică. Descrierea lor poate fi de oarecare utilitate practică, dar nu poate oferi o bază pentru o veritabilă clasificare a artelor. „Colecția de cunoștințe tehnice ce stau în slujba artiștilor dornici de a-și exterioriza sentimentele pot fi împărțite în grupe, care ar putea fi intitulate *teoriile artelor*", spune Croce. Astfel iau naștere teoriile arhitecturii, sculpturii, picturii, oratoriei și muzicii. „Trebuie să fie limpede că asemenea colecții empirice nu pot fi convertite în știință. Ele sînt compuse din noțiuni, luate din diferite științe și discipline, iar principiile lor filozofice și științifice se pot găsi în acestea din urmă. A-ți propune să construiești o teorie științifică a diferitelor arte ar însemna să vrei să reduci la simplu și omogen ceea ce prin natura sa este multiplu și eterogen"[8].

Aversiunea romantică față de științele naturii merge mult dincolo de aspectul limitat al clasificării artelor și dincolo chiar de estetică. Resentimentul exprimat de James și Dewey față de încercările de clasificare a artelor sau a sentimentelor poate fi extins la întreaga psihologie și biologie din ultima vreme, cu încercările lor de a descrie tainele subtile ale minții, personalității și vieții în termenii unui cadru abstract, conceptual. De fapt, atacuri similare asupra acestor științe au fost făcute și de Bergson și diferiți mistici moderni.

Fără îndoială, orice clasificare este oarecum anevoioasă; tot astfel este și mare parte din observația și deducția înceată, amănunțită, a metodei științifice din orice domeniu. De fapt, este anevoioasă pentru cei care preferă să practice artele sau să facă generalizări despre ele într-un mod liber, literar. Alții o găsesc captivantă, și desigur că este o parte integrantă a oricărui progres în direcția științelor naturii. Dacă afirmația naturalistă este corectă, atunci artele nu se deosebesc fundamental de alte genuri de fenomene naturale, deși sînt poate mai subtile, mai complexe și mai variabile. În estetică, dificultatea în privința clasificării și a altor procese raționale se deosebește doar în gradație față de cea care există în orice știință ce se ocupă de fenomenele schimbătoare, instabile, ale vieții și gîndirii. Poate că aceste procese trebuie să înainteze mai încet și mai prudent în estetică, dar nu sînt împiedicate cu totul de natura lucrurilor.

În biologie, efectul evoluționismului a fost distrugerea noțiunii de specii organice fixe. După cum prea bine a explicat Dewey, acest efect s-a răspîndit în toate domeniile gîndirii, inclusiv filo-

---

[7] *Ibid.*, p. 217.

[8] *Op. cit.*, p. 112. Pentru critica părerilor lui Croce asupra clasificării în artă, vezi „Classification, Literary", de C. La Drière, în *Dictionary of World Literature*. New York, 1943.

zofia[9]. Dar el nu i-a împiedicat cîtuși de puțin pe biologi de a-și întocmi clasificări amănunțite și tot mai sistematizate pentru domeniul lor. Faptul că fenomenele lor erau privite acum ca fiind în permanentă schimbare (unele dintre ele încet, altele rapid) nu era o piedică pentru descrierea și clasificarea oricăror configurații temporare care ar apare în viața organică. Faptul că unele din primele clasificări, preevoluționiste, ale speciilor organice au fost extrem de riguroase și rigide nu constituie o gogoriță menită să împiedice orice încercare de a face una mai bună. Dimpotrivă, este un îndemn de a continua efortul. Unele dintre grupele sau clasele pe care le clasifică biologia sînt variante efemere; altele, cum ar fi conservatoarea moluscă comestibilă, dăinuie de milioane de ani — destul ca să-și justifice un nume și o definiție. Se admite că toate aceste noțiuni sînt flexibile și supuse schimbării în lumina unor noi fapte sau a unor noi cunoștințe.

În orice știință, îmbunătățirea continuă a nomenclaturii, a definițiilor și a clasificării este o fază esențială a progresului. Biologia nu a atins stadiul de știință pînă cînd Linné nu a stabilit un sistem de clasificare a plantelor, cu denumiri precise pentru specii și subspecii[10]. Aceasta a deschis poarta la nenumărate alte direcții de cercetare, inclusiv studiul evoluției. Clasificările biologice au trebuit să fie schimbate de multe ori după sistemul brut al lui Linné bazat pe staminele și pistilurile plantelor. Taxonomia, în care sînt studiate și perfecționate diferite sisteme de clasificare, este o ramură activă și importantă a biologiei de astăzi.

---

[9] John Dewey, *The Influence of Darwin on Philosophy*. New York, 1910. În *Reconstruction in Philosophy* (New York, 1920, p. 152 și urm.), Dewey recunoaște valoarea clasificărilor speciale în știință, cu rolul de călăuze pentru gîndire și acțiune. Vezi și Introducerea sa la lucrarea lui H. E. Bliss, *The Organization of Knowledge and the System of the Sciences*, New York, 1929.

[10] Asupra operei lui Linné, a înaintașilor și urmașilor săi, vezi E. Nordenskiöld, *The History of Biology* (New York, 1928), pp. 190—219.

Estetica ar trebui să-i urmeze exemplul, sistematizîndu-și noțiunile atît cît îi vor permite faptele. Ca și în biologie, unele genuri de artă se schimbă mai puțin rapid decît altele, și dobîndesc odată cu durata și o formă mai clară. Acestea pot fi denumite și descrise mai precis de cercetător. Unele genuri ca pictura și sculptura, deși nu sînt veșnice, sînt tot atît de vechi cît și civilizația umană. Există genuri intermediare, cum ar fi reliefurile pictate, dar și exemple care aparțin precis uneia sau celeilalte. *Mona Lisa* este categoric o pictură, iar *David* al lui Michelangelo o piesă de sculptură. Ordinele grecești de arhitectură persistă ca stiluri de peste două milenii, în ciuda multor modificări de adaptare. De aceea, este greșit să se pună prea mult accentul pe schimbarea și contopirea fenomenelor estetice, ca și cum toate ar fi într-un flux haotic, năucitor. În general, ele se schimbă mai repede decît speciile biologice, dar nu fără multe configurații extrem de stabile. Acestea pot fi luate ca bază pentru o clasificare sistematică a genurilor.

În același timp, ar trebui ca pe viitor să se admită că nici un sistem estetic nu poate fi absolut delimitat sau permanent. Oricît de precise ar fi, diferitele arte se întrepătrund în asemenea măsură încît nu se pot trasa limite precise între ele. Plecînd de la un punct de vedere naturalist, relativist, din filozofie, trebuie să presupunem că arta în general și toate artele în particular sînt genuri evolutive, în proces de schimbare continuă, ca părți ale procesului mai larg al evoluției culturale. Orice încercare modernă de a le defini și clasifica trebuie să renunțe deschis la orice pretenție de validitate absolută pe vreo bază metafizică, psihologică sau de altă natură. În schimb, ea trebuie să tindă la o utilitate mai limitată, mai temporală, ca un set de instrumente intelectuale cu care să abordeze fenomenele trecute și prezente ale artei.

5. Nevoia unor concepte și metode flexibile

Într-un sens larg, definirea și clasificarea sînt procese mintale fundamentale, comune oricărei gîndiri inteligente. Definirea, în acest sens, este doar încercarea de a limpezi ceea ce vrem să înțelegem printr-un cuvînt. Clasificarea, în principiu, este procesul de grupare și separare a diferitelor fenomene pe baza asemănării și deosebirii dintre ele. Orice limbaj și orice percepție implică clasificare. Implică comparație și abstractizare în observarea anumitor calități ale unui individ sau grup față de ceilalți. Implică formarea de noțiuni pentru aceste diferite grupuri, indivizi și calități, cu nume verbale sau semne pentru a le înregistra și a le comunica și altora. În acest sens larg, nici un om rezonabil nu va putea obiecta împotriva definiției și clasificării, și nici nu va încerca să le evite. Orice filozof, indiferent de concepțiile lui, le practică neîncetat.

Totuși, ca și alte faze ale raționamentului, ele au fost dezvoltate de logica formală în niște procese extrem de specializate, de tehnice, fiecare avînd propriile ei reguli și un înalt standard de precizie științifică. Într-un sens mai îngust, clasificarea se rezumă la procesul grupării indivizilor în funcție de gradul lor de asemănare, și al combinării acestora în grupuri mai mari sau într-un grup atotcuprinzător. Procedeul opus este apoi numit „divizare". Aici un singur grup este divizat și subdivizat în funcție de o anumită calitate posedată sau neposedată de unii dintre indivizii pe care îi conține.

Mai exact, procesul de divizare a grupului numit „artă" în subgrupuri din ce în ce mai mici este adesea numit „divizarea artelor"; dar „clasificare" este folosit de obicei pentru a acoperi ambele faze ale procesului. Schema finală, sau „sistemul artelor", mai cuprinde atît gruparea cît și divizarea, după cum se merge în sus spre clasa cea mai largă sau în jos spre cea mai îngustă. Un sistem al artelor își propune de obicei să facă mai

mult decît să le clasifice: este o teorie filozofică a relațiilor fundamentale dintre ele, și poate a evoluției lor trecute și a valorilor lor relative. Alcătuirea unui asemenea sistem poate să cuprindă mai mult decît simpla clasificare și divizare. Poate să introducă mai multe baze de divizare, arătînd felul cum rezultatele se leagă între ele. Ea combină astfel mai multe clasificări diferite, mai scurte, și încearcă să le explice pe deplin.

Logica formală a stabilit reguli precise în mod ideal pentru definirea și clasificarea corectă, care nu pot fi realizate pe deplin decît în științele exacte; poate că numai în matematică și în logica formală însăși, și nici acolo întotdeauna. După cum am văzut, logicienii tradiționali socoteau „definirea" unei noțiuni ca fiind stabilirea unor limite precise ale ei, care s-o deosebească precis de altele. Aceasta a dus la ideea greșită (atît de mult combătută de Croce și Dewey) că „definirea" unei arte însemna stabilirea unor limite precise ale ei, limite permanente bazate pe natura eternă a lucrurilor, limite în sensul de ziduri și oprelişti dincolo de care un artist nu trebuie să treacă în încercarea unor efecte care sînt „proprii" unei alte arte. O astfel de idee, după cum am văzut, este preevoluționistă și a fost de multă vreme abandonată în științele naturii. Cu atît mai mult, ea nu are loc în estetica modernă.

A defini o noțiune înseamnă acum, în primul rînd, a defini înțelesul unui *cuvînt*, așa cum este determinat de utilizarea lui curentă de către oameni — nu de natura obiectivă a lucrurilor. Noțiunile, firește, sînt destinate să corespundă în anumite privințe realității obiective sau cel puțin experienței perceptuale — dar cum, asta este o problemă dificilă de epistemologie. Majoritatea noțiunilor și înțelesurile lor nu sînt construite într-un mod pur arbitrar, fantezist, ca produse ale imaginației oamenilor. Definiția este deci în parte un proces de ajustare a cuvintelor și înțelesurilor la cerințele experienței intelectuale și practice legate de mediul nostru înconjurător. Dar nu există nimic sacru și irevocabil, stabilit pentru totdeauna,

în definiția unui cuvînt. Este un produs omenesc, o unealtă de gîndire și de comunicare. Ce înțeles are un cuvînt — de exemplu, în engleză, cuvîntul „artă" sau „poezie" — rămîne ca oamenii să hotărască pe baza oportunității lui în discuție[11].

Înțelesul sau definiția majorității cuvintelor nu are limite precise, în realitate sau în gîndirea oamenilor. Fiecare noțiune delimitează o zonă aproximativă de conotație și denotație care este destul de clară în centrul ei, dar dispare treptat în altele spre margine, care nu este niciodată precis definită. De exemplu, oricine va admite că Partenonul este artă, și că un morman ordinar de rămășițe de la construcții — bucăți împrăștiate de cărămizi și mortar — nu este artă. Dar între ele există o mulțime de exemple limitrofe, discutabile, și nici o definiție a „artei" nu poate să tragă o linie netă de demarcație, complet satisfăcătoare, între ele.

Regulile formale de clasificare logică, care sînt citate în manualele de biblioteconomie și în alte părți, sînt destul de inofensive și uneori utile ca idealuri îndepărtate, dacă nu sînt aplicate într-un mod prea rigid. Este bine să ne amintim că acele „caracteristici trebuie să fie folosite consecvent la fiecare treaptă a diviziunii". Dacă folosim termeni ca „frumoase", „aplicate", sau „decorative" pentru a deosebi un grup de arte de altul, trebuie să nu-i folosim în altă parte a aceleiași clasificări, cu alt sens. Cînd divizăm o clasă în subclase, trebuie, dacă se poate, să folosim numai o singură bază a diviziunii, în această fază a procesului. Chiar dacă nu se urmărește o mare precizie, gîndirea clară cere o anumită consecvență în orînduirea ideilor.

Pe de altă parte, a insista ca „clasele coordonate să se excludă reciproc" și ca „diviziunea să fie exhaustivă" înseamnă a pretinde un standard de precizie care nu poate fi atins în estetică în momentul de față. Acest lucru poate fi primejdios cînd îl determină pe un teoretician să denatureze faptele în scopul de a realiza ceea ce el consideră

[11] *Cf.* B. C. Heyl, *op. cit.*, Cap. I, asupra diferitelor tipuri de definiție din punct de vedere semantic.

că este necesar pentru un sistem corect, logic, de clasificare. Nu este incorect sau ilogic să se violeze într-o oarecare măsură aceste reguli tradiționale, cînd este vorba de fenomene naturale, în special cele ale vieții, minții și artei. De fapt, este imposibil să fie respectate cu strictețe, nu numai în estetică, dar și în toate celelalte științe ale naturii. Stebbling spune:

> Nici o clasificare științifică nu atinge idealul diviziunii logice. Speciile naturale nu sînt demarcate una de alta într-un mod analog diviziunii claselor (prin logica formală)... O specie este legată de alta prin legături intermediare... Astfel stînd lucrurile, rezultă că o clasificare biologică nu se poate conforma cu strictețe acelei reguli cînd clasele nu trebuie să se suprapună. Și nici nu poate oferi o diviziune exhaustivă, pentru că există multe goluri în seria organismelor vii... Dar, deși modul de clasificare a fost profund influențat de acceptarea totală a principiului continuității descendenței, scopul clasificării rămîne neinfluențat, și anume de a aranja clasele astfel încît relațiile dintre ele să poată fi prezentate în conformitate cu principiile ordinii ierarhice[12].

Cu alte cuvinte, ceea ce Dewey și alții obiectează ca fiind „clasificare rigidă" este doar un tip de clasificare științifică, și încă unul care este în mare măsură învechit în științele naturii în general. Uu tip mult mai flexibil, care ține seama de caracterul schimbător și de întrepătrundere al fenomenelor naturale, este extrem de dezvoltat în alte domenii decît estetica. El poate fi și va fi aplicat și în acest domeniu, cu timpul. Orice clasificare aplicabilă în estetică trebuie să renunțe la orice speranță de a avea o precizie absolută, matematică. Ea trebuie să se mulțumească să grupeze fenomenele în mare, și aproximativ, în ca-

[12] Stebbling, *A Modern Introduction to Logic* (Londra, Methuen), p. 438.

pitole care să indice asemănările şi deosebirile importante, oferind astfel baze utile de generalizare. A lăsa de o parte orice grupare şi subgrupare înseamnă a pierde marea valoare a clasificării în organizarea datelor. Gruparea alfabetică sau altă grupare superficială nu este suficientă pentru scopuri ştiinţifice; ea trebuie să evidenţieze importante relaţii lăuntrice. Dewey recunoaşte că „o clasificare enumerativă este convenabilă şi, pentru scopuri de referinţă facilă, indispensabilă. Dar o înşiruire ca pictura, sculptura, poezia, drama, dansul, amenajarea parcurilor, arhitectura, canto, instrumentaţia muzicală etc., etc., nu are pretenţia să arunce vreo lumină asupra naturii lucrurilor înşiruite. Ea lasă ca acea lumină să vină din singurul loc de unde poate veni — de la fiecare operă de artă în parte"[13]. Este adevărat, lumina trebuie să vină în primul rînd de la observarea operelor de artă, dar acesta este doar un aspect al problemei. Lumina, sub forma recunoaşterii asemănărilor şi deosebirilor importante, a tipurilor importante care revin în cadrul fenomenelor de artă, trebuie să fie exprimată şi înregistrată sub formă de noţiuni generale, nume de grupe şi clase, sub care exemplele pot fi rînduite în mod divers.

Între vechea clasificare absolutistă pe care Dewey o atacă şi simpla listă enumerativă pe care o tolerează există un teren intermediar de sistematizare flexibilă, provizorie. Aici, ca şi în ştiinţele naturale mai vechi, calea e liberă progresului teoretic în estetică. Pericolele absolutizării au fost pînă acum dezvăluite atît de amplu în estetică, şi depăşite atît de total în alte domenii încît pare să nu existe nici un motiv ca să rămînem într-o atitudine negativă, prevăzătoare. Avertismentul a fost salutar, căci concepţiile învechite au un mod de a supravieţui în estetică mult timp după ce au fost înlocuite în altă parte. Absolutizarea a dăinuit multă vreme în estetică şi este încă departe de a dispare. Dar ea nu mai prezintă nici o seducţie pentru a-l deruta pe cercetătorul care încearcă o clasificare în estetică.

[13] *Ibid.*, p. 217.

Problema clasificării artelor este strîns legată de aceea a definirii diferitelor arte, şi de definire a artei în general. Orice definiţie este legată de clasificare, prin aceea că una dintre cele mai bune căi de a defini un lucru este acela de a-l localiza în cadrul unei clase mai mari („genul" său) şi apoi de a arăta cum se deosebeşte el de alţi membri ai acelei clase („diferenţele specifice"). Astfel putem defini „arta" ca pe un fel de meşteşug, care diferă în anumite privinţe de alte feluri de meşteşuguri. Clasificarea, pe la altă parte, nu poate să meargă departe fără să definească diferitele capitole şi subcapitole pe care le foloseşte — decît dacă este într-adevăr o clasificare foarte superficială, pe bază alfabetică sau de altă natură exterioară, care nu face nici o încercare de a evidenţia asemănările şi deosebirile interioare ale lucrurilor. „O clasificare de specie", spune Stebbling, „ne permite să obţinem cu uşurinţă o definiţie a oricărei specii... Cele două procese merg *pari passu*... Trebuie să cunoaştem proprietăţile unei specii înainte de a putea şti cu ce specie poate fi coordonată şi sub ce gen. Pe de altă parte, putem atinge o cunoaştere mai precisă a caracteristicilor speciei comparînd-o şi punînd-o în contrast cu alte specii care intră în cadrul clasificării"[14].

Încercînd o clasificare semnificativă a artelor, trebuie în mod necesar să le definim, cel puţin în linii mari şi parţial, dînd o idee despre genul şi diferenţele specifice ale fiecăreia — arta sau grupul mai larg de arte care o includ, şi cele mai înguste pe care ea le include. Astfel, poezia poate fi clasificată ca un tip de literatură care include poezia epică, pe cea lirică şi pe cea dramatică. Se poate defini o artă anumită relativ izolat, menţionînd doar clasa imediat mai mare şi cîteva din propriile ei subdiviziuni directe. Cu alte cuvinte, se poate defini poezia fără a se încerca să se arate

[14] *Op. cit.*, p. 437.

relaţia ei cu muzica sau arhitectura. Se pot da chiar definiţii separate ale tuturor artelor cunoscute, ca într-un dicţionar, fără a se încerca în mod sistematic să se arate relaţiile lor reciproce. Pe de altă parte, se pot clasifica artele într-un mod pur topic, schematic, aranjînd denumirile lor într-un scurt tabel de titluri şi subtitluri, şi totuşi să nu se dea o definiţie explicită nici unei arte.

Pe scurt, cele două probleme pot fi studiate separat; dar este mai avantajos să fie studiate împreună, căci fiecare duce la cealaltă cînd sînt urmărite cu grijă. În următoarele pagini le vom studia pe amîndouă, punînd accentul pe clasificările sistematice, extinse care încearcă să cuprindă toate sau aproape toate artele şi să explice cît mai limpede cu putinţă natura fiecăreia, precum şi relaţiile ei cu celelalte.

Problema clasificării în estetică nu se limitează la a clasifica toate *artele* ca atare. Operele de artă pot fi clasificate în multe feluri diferite: sub diferite tipuri teoretice de formă şi stil, după originea cronologică, geografică sau naţională şi aşa mai departe. Îndemînarea şi procedeele cuprinse în producerea şi executarea operelor de artă pot fi grupate pentru studiu pe baze psihologice, sau dintr-un punct de vedere etnologic sau sociologic, ca părţi ale unui sistem de cultură. În următoarele pagini, vom discuta unele dificultăţi care iau naştere din încercarea de a clasifica toate artele într-un singur sistem. Dar este o cale importantă de a organiza fenomenele esteticii, şi ca atare merită toată atenţia.

II
NOŢIUNEA DE ARTE FRUMOASE; ORIGINILE EI ISTORICE

1. Originea termenului englezesc „fine arts" în secolul XVIII

Sensul estetic al cuvîntului „artă", spune R. G. Collingwood, este de origine recentă. *Ars* în latina veche însemna un meşteşug sau o formă specializată a unei meserii cum ar fi tîmplăria, fierăria sau chirurgia. *Ars* în latina medievală însemna orice formă specială de învăţătură, cum ar fi gramatica sau logica, magia sau astrologia. Acelaşi este sensul şi în vremea lui Shakespeare. Dar Renaşterea, mai întîi în Italia şi apoi aiurea, a restabilit vechiul sens; iar artiştii Renaşterii, ca şi cei ai antichităţii, se considerau de fapt nişte meşteşugari. Abia în secolul XVII problemele şi concepţiile esteticii au început să fie separate de cele ale tehnicii sau ale filozofiei artei. La sfîrşitul secolului XVIII, separarea a mers pînă la stabilirea unei distincţii între artele frumoase şi artele utile, în care artele „frumoase" însemnau nu arte delicate sau extrem de măiestrite, ci arte ale „frumosului". În secolul XIX, această denumire, abreviată prin eliminarea epitetului şi generalizată prin substituirea singularului în locul pluralului distributiv, a devenit „artă"[1].

[1] *The Principles of Art* (Oxford U. Press, 1938), pp. 5–6. Asupra sensului de „artă" la Shakespeare, vezi de exemplu *Furtuna*, actul V, scena I: „La glasul meu, / Mormintele

Termenul englezesc „fine art" este un produs al secolului XVIII. *Oxford Dictionary* precizează că inițial el a fost folosit la plural, ca o traducere a termenului francez *beaux-arts*, și că „fine" ca adjectiv însemnînd „frumos" este folosit adesea ca echivalent pentru *beau*. De aceea, „arte frumoase" înseamnă „la plural, artele care privesc «frumosul», sau care fac apel la facultatea gustului; cuprinzînd, în sensul cel mai larg, și poezia, elocința, muzica etc., dar aplicat adesea într-un sens mai restrîns artelor desenului, ca pictura, sculptura și arhitectura. De unde la singular, una din aceste arte". Cele mai vechi exemple pe care le citează *Oxford Dictionary* sînt următoarele: „1767 Fordyce, *Serm. Yng. Wom.* I. VI. 250. Ele... doreau să se instruiască în principiile artelor frumoase. 1785 Reid, *Int. Powers.* VI. VI. Artele frumoase sînt pe bună dreptate numite arte ale gustului".

Dictionary of the English Language al lui Samuel Johnson, în ediția din 1773, nu pomenește de „fine art" ca termen tehnic. Printre sensurile lui „fine" ca adjectiv înșiră: „elegant, frumos în cuget sau limbaj, desăvîrșit, elegant ca maniere, arătos, strălucit". Ultimele două sînt ilustrate prin cuvintele lui Pope: „Un geniu strălucit este ca o modă arătoasă; le displace tuturor celor care nu sînt în stare să fie la fel". Cele șase sensuri ale „artei" pe care le înșiră Johnson nu cuprind nici unul care să fie propriu-zis estetic sau „frumos". În primul rînd vine sensul tehnic larg: „Puterea de a face ceva neînvățat de natură sau instinct, ca de exemplu a merge, este natural, a dansa este o artă". Dansul, deci, este o artă nu pentru că este frumos ci pentru că este o îndemînare artificială, dobîndită. South ar fi spus, „arta este propriu-zis o cunoaștere prin obișnuință a anumitor reguli și precepte, prin care un om este condus și îndrumat în acțiunile sale". Celelalte definiții date de Johnson „artei" sînt: „O știință; cum ar fi artele liberale; o industrie („această observație ne este sugerată de arta de a prepara zahărul"); pricepere, îndemînare, dexteritate; șiretenie, speculație".

i-au deșteptat pe morții / Și s-au căscat și i-au lăsat să iasă / Prin arta-mi și virtutea ei".

În 1769, cînd Sir Joshua Reynolds a deschis Royal Academy of Arts, termenul „arte frumoase" se pare că nu era folosit în mod obișnuit. El vorbește cu oarecare nesiguranță, în primele pagini ale *Discursurilor*, despre artele pe care Academia urmează să le încurajeze ca „artele politeții", „artele desenului", și „artele eleganței, acele arte prin care mărfurile sînt înfrumusețate și știința este cizelată". Primul act al noii Academii a fost acela de a înființa școli pentru pictori, sculptori și arhitecți[2], ceea ce arată sfera intereselor sale.

Mențiunea lui Reynolds despre politețe și eleganță amintește de concepția tradițională, aristocratică, a artelor liberale, și de întrebarea dacă pictura și sculptura fac parte din ele. Odată cu ea, se dezvoltă concepția nouă despre arte frumoase ca fiind preocupate de frumusețe și plăcere. Artele liberale și cele frumoase nu erau deosebite în mod limpede. În 1790, R. A. Bromley a publicat la Londra *A Philosophical and Critical History of the Fine Arts, Painting, Sculpture, and Architecture, with Occasional Observations on the Progress of Engraving*.

Enciclopedia germană a lui J. G. Sulzer, numită *Teoria generală a artelor frumoase*[3], se referă la o lucrare anonimă în limba engleză intitulată *The Polite Arts, or a Dissertation on Poetry, Painting, Music, Architecture and Eloquence*, Londra, 1749. „Polite" însemna, în vremea aceea, „extrem de civilizat, cultivat, rafinat". Sfera noțiunii era evident elastică chiar și atunci, deoarece muzica și artele vorbirii sînt explicit incluse, iar sculptura este lăsată în afară.

Încă din 1623, Francis Bacon, în *De Augmentis Scientiarum*[4], vorbise despre muzică, pictură și alte „arte ale văzului și auzului" ca „arte sen-

[2] *Encyc. Brit.*, ed. a 14-a, „Academy, Royal".

[3] *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, ed. a 2-a. (Leipzig, 1792), I, 49.

[4] Cartea a IV-a, Cap. 2.

zuale" sau „arte ale plăcerii senzuale" (*Artes Voluptariae*). Poezia era plasată în altă parte, împreună cu istoria. Dar această atitudine hedonistă față de muzică și de artele vizuale era o anticipare remarcabilă a secolului XVIII. Bacon le considera și el „liberale": „Dintre toate aceste arte, cele care aparțin văzului și auzului sînt socotite cele mai liberale; căci aceste două simțuri sînt cele mai pure; iar științele derivate din ele sînt cele mai savante, avînd ca slujitoare matematica".

Pentru Bacon, ca și pentru uzul modern, termenul „arte senzuale" însemna mai degrabă rafinamentele plăcerilor erotice și ale petrecerilor decît artele numite acum „frumoase". În *The Advancement of Learning* (1605), o primă versiune mai scurtă a lucrării *De Augmentis*, Bacon nu include pictura și muzica în artele „senzuale". Referirea sa la Tacit, *Anale XVI*, 18, arată că el se gîndea la petrecerile organizate pentru Nero de către Petroniu, un bărbat pe care Tacit îl descrie ca *eruditus luxu* (învățat sau rafinat în ale luxului) și *scientia voluptatum potior* (mai expert în știința plăcerii). „Pentru artele plăcerii senzuale", spune Bacon în eseul anterior, „principala deficiență față de ele este a legilor care să le reprime". Între 1605 și 1623, Bacon și-a dat seama de greșeala de a fi omis muzica și artele vizuale dintre ramurile învățăturii umane. Dar nu a găsit totuși un loc mai bun de a le clasifica decît ca arte referitoare la binele trupesc, împreună cu medicina, cosmetica și sportul. Ca mulți moraliști din secolul XVII, el a fost sever și față de arta pictării feței.

Noțiunea englezească de „arte frumoase" poate fi astfel urmărită în trecut pînă la o distanță considerabilă, cu sensuri oarecum asemănătoare sub diferite denumiri englezești, cum ar fi arte „ale politeții", „elegante" și „senzuale". Sub oricare denumire, însă, ideea aceasta a fost rară în limba engleză pînă la sfîrșitul secolului XVIII. Principala ramură a originii sale își are izvorul mai degrabă în Franța și Italia.

2. Noțiunea de „beaux-arts" în Franța și Germania

Termenul *beaux-arts* era curent în secolul XVII și, în 1690, el a fost folosit de Charles Perrault în titlul unei cărți[5]. În literatura franceză, el apare încă în *Songe de Vaux* (1657—61) de La Fontaine.

Royal Academy a fost concepută luîndu-se ca model Académie royale des beaux-arts, la care trebuie să ne referim pentru originea franceză a noțiunii de arte frumoase. Ea a fost înființată de Ludovic al XIV-lea în 1648. Limitîndu-se mai întîi la pictură și sculptură, a fost mai tîrziu unificată cu Académie d'architecture, înființată în 1671. „Ea este formată din pictori, sculptori, arhitecți, gravori și compozitori de muzică. Dintre membrii societății care sînt pictori, se alege directorul societății franceze *Académie des beaux-arts* din Roma, înființată tot de Ludovic al XIV-lea în 1677... *Académie nationale de musique* este denumirea oficială și administrativă dată în Franța primei scene lirice"[6]. Astfel muzica în general a ajuns să fie inclusă în domeniul acelor *beaux-arts*, chiar dacă a fost creată special pentru ea o academie separată. În 1661, Ludovic al XIV-lea a înființat *Académie de danse*, care să țină dezbateri o dată pe lună asupra măsurilor de a îmbunătăți condițiile și standardele acestei arte[7]. Științele și-au primit și ele academia în 1666. Toate aceste academii au fost la rîndul lor organizate avînd ca model *Académie française*, înființată în 1635 pentru discuții asupra literaturii. Convenția revoluționară le-a desființat în 1795 și a înființat în locul lor un *Institut National* cu trei secții: științe fizice și matematice, științe morale și politice, literatură și arte fru-

[5] *Le Cabinet des beaux-arts*, etc. Vezi A. P. McMahon, *Preface to an American Philosophy of Art* (Chicago, 1945), pp. 24, 181.

[6] *Encyc. Brit.*, ed. a 14-a, „Academies".

[7] N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present* (Cambridge, 1940), p. 17.

moase. Mai tîrziu, cea de-a treia secție a fost împărțită în limbă și literatură franceză, istorie și literatură antică, și arte frumoase.

Merită să scoatem în evidență aceste diviziuni instituționale, pentru că ele au avut o mare influență asupra înțelesului denumirilor acordate. Pînă la un anumit punct, ele se inspirau din teoriile despre natura artelor, dar într-o mai mare măsură din indicațiile profesionale existente. Această împărțire a culturii între diferitele academii, inclusiv domeniul rezervat acelei *Académie des beaux-arts*, a contribuit mult în a determina care arte trebuie să fie considerate *beaux-arts* sau „arte frumoase". Accentul pus asupra artelor vizuale atît în academia franceză cît și în cea britanică este în parte răspunzător pentru concepția artelor frumoase ca arte vizuale, spre deosebire de muzică și de literatură.

A persistat un dezacord în ceea ce privește includerea muzicii și a literaturii. Tolstoi observă că Winckelmann (care a scris înainte de 1767) „face din frumusețea exterioară țelul artei, și chiar îl limitează la frumusețea vizibilă"[8]. Dar mulți scriitori din secolul XVIII includ în mod explicit muzica și literatura în artele frumoase, îndeosebi J. G. Sulzer în lucrarea sa larg răspîndită *Teoria generală a artelor frumoase*[9]. Acest lucru corespundea accentului pus de francezi și italieni pe asemănările dintre poezie și pictură. Astfel, McMahon arată că termenul *beaux-arts* fusese destinat să cuprindă atît „arta" cît și literatura, precum și alte tehnici pe care Aristotel le clasase drept imitație; dar că numele ajunsese să fie aplicat în special așa-numitelor „arte ale desenului"[10]. După cum vom vedea, pretenția muzicii și a poeziei de a fi clasate ca arte frumoase este mult mai veche decît aceea a artelor vizuale, mergînd înapoi pînă la ideea greacă a „artei muzelor".

[8] *Ce este arta?* Cap. III.

[9] *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Prima ed., 1777.

[10] A. P. McMahon, *op. cit.*, p. 27. Vezi tot Cap. II pentru alte amănunte istorice privind ideea de *beaux-arts*.

3. Arte frumoase și liberale în Renașterea italiană

Istoria modernă a noțiunii de artă frumoasă ne duce îndărăt de la Franța barocului la Italia Renașterii și la academii mai vechi. Existau academii în Italia, inclusiv una de arhitectură la Milano, din 1380; dar ele erau mai mici și mai speciale. A împărți imperiul culturii în cîteva domenii vaste, fiecare înființat prin decret de către rege și supravegheat prin patronajul său, era o idee grandioasă și tipic barocă. Nenumăratele academii literare și științifice din Italia Renașterii se remarcă prin denumirile lor fanteziste și lipsa de legătură între ele. Nu exista nici o repartizare sistematică a artelor între organele de control; nu exista un guvern național care s-o fi făcut.

Academiile italiene erau urmașele breslelor medievale ca instituții pentru instruirea tinerilor artiști. Acestea din urmă deveniseră represive prin secolul XV, iar academiile permiteau la început concurența individuală. (Mai tîrziu, au devenit și ele represive.) Prima academie preocupată de pictură se spune că a fost *Accademia del Disegno*, înființată de Vasari la Florența în 1562. Vasari a folosit expresia „cele mai frumoase arte", cu referire la arta desenului[11]. Deosebirea esențială dintre bresle și academii, spune Anthony Blunt[12], era aceea că „cele din urmă tratau artele ca subiecte științifice care să fie predate atît teoretic cît și practic, pe cînd breslele urmăriseră în special să stabilească o tradiție tehnică".

L. Venturi descrie astfel trecerea de la Italia la Franța: „Chiar și termenii care cuprind pictura, sculptura și arhitectura sînt schimbați. Vasari le numise arte ale desenului, atribuind desenului unitatea lor. Tot astfel vorbise el despre «artele cele mai frumoase», iar Baldinucci despre «arte fru-

[11] McMahon, *op. cit.*, p. 26.

[12] A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450–1600* (Oxford: Oxford U. Press, 1940), p. 57. *Cf.* N. Pevsner, *op. cit.*, pp. 42, 46.

moase în care se adoptă desenul», și Scamozzi despre «arte frumoase». Dar numai în mediul academiei franceze se folosește pe scară largă termenul «beaux-arts», și acest termen a rămas. Unității desenului i se substituie acela al idealului de frumusețe"[13].

Accentul pus pe aspectul științific, teoretic, al picturii a fost o fază importantă din lupta picturii, sculpturii și arhitecturii de a-și înălța poziția. Această luptă, a cărei fază crucială s-a desfășurat în Italia Renașterii, este rezumată de Blunt după cum urmează:

> Rezultatul tuturor acestor dispute a fost acela că pictorul, sculptorul și arhitectul au obținut recunoașterea lor ca oameni învățați, ca membri ai societății umaniste. Pictura, sculptura și arhitectura au fost acceptate ca arte liberale și sînt acum grupate laolaltă ca activități strîns înrudite una cu alta și toate deosebindu-se fundamental de meșteșugurile manuale. Ideea de „arte frumoase" apare astfel, deși nici un termen nu li se atașează pînă la mijlocul secolului XVI, cînd ajung să fie cunoscute drept *Arti di disegno*[14]. În același timp criticii încep să aibă ideea de *operă de artă* ca ceva deosebit de un obiect de utilitate practică, ca ceva justificat pur și simplu de frumusețea sa și care este un produs de lux[15].

Respectul public față de artiști, în special față de arhitecți, sporise considerabil la începutul secolului XV, dar exista încă o poziție teoretică față de includerea picturii și sculpturii ca arte liberale. O listă întocmită în secolul XV de Lorenzo Valla și una ceva mai tîrziu de Cardanus le omiteau ca fiind mecanice, iar Pinturicchio le-a omis din frescele sale despre artele liberale de la Vatican, pictate la sfîrșitul secolului XV. Un duel a avut loc între un nobil italian și unul francez, relatează Blunt, „pentru că acesta din urmă îi acuza pe nobilii florentini că practică artele manuale prin faptul că manifestau un interes activ față de pictură și sculptură"[16].

Principalul argument al artiștilor, conduși de Leonardo da Vinci, era cel de a arăta că pictura pretinde cunoașterea matematicii, în special în domeniul perspectivei, precum și altor științe. Ei cereau egalitate cu poezia, pe motivul că pictura putea realiza un țel moral înfățișînd acțiunea omenească prin gest și expresie a feței. Reprezentarea pe care o dădea ea acțiunii putea astfel să fie mai completă decît în poezie. Pictura este mai puțin mecanică în execuție decît sculptura și realizează iluzia de soliditate prin mijloace intelectuale. Calitatea plebee a muncii manuale era încă recunoscută, după cum fusese și în evul mediu, iar argumentul apărării era de a arăta cum elementul intelectual din pictură îl depășea pe cel manual. „Voi scriitorii", spune Leonardo, „așterneți și voi manual cu pana ceea ce ați născocit cu mintea"[17]. Sculptorul este dezavantajat în această dispută, din cauza muncii grele, pline de praf, a vocației sale; pe cînd pictorul, după cum remarcă Leonardo cu

[13] *The History of Art Criticism* (New York: E. P. Dutton, 1936), p. 126.

[14] Conform lui *Oxford Dictionary*, articolul „Design", „În sec. XVI ital. *disegno* avea sensurile, «scop, intenție, plan; model, schiță, pictură, portret » (Florio)". În estetica modernă, „design" are implicații mult mai largi decît „drawing", așa încît literatura și muzica sînt într-un sens „arte ale planului [design]". De aici, se pot naște confuzii dacă se traduce *disegno* prin plan [design], sau dacă pictura, sculptura și arhitectura sînt numite „arte ale planului [design]". (*Cf. Oxford*, „Design", def. 8.) F. P. Chambers tratează *disegno* ca fiind echivalent cu „desen [drawing]". „În timpul Renașterii", spune el, „numitorul comun al picturii și sculpturii, ca să spunem așa, era desenul, «il bon disegno », și țelul lor mărturisit era reprezentarea obiectelor naturale". „Chiar și pînă în secolul XVIII, italienii mai numeau încă artele frumoase ca «le belle arti del disegno » (*The History of Taste*, New York, 1932, p. 41; *cf.* p. 72). Cf. McMahon, *op. cit.*, p. 32.

[15] *Op. cit.*, p. 55, și tot Cap. IV despre „Poziția socială a artiștilor".

[16] *Op. cit.*, p. 48.

[17] J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (Londra 1880), vol. I, paragr. 654. Blunt, *op. cit.*, pp. 52, 55. Pevsner, *op. cit.*, p. 30.

satisfacție, „stă așezat confortabil în fața lucrului său, bine îmbrăcat, și își mînuiește pensula ușoară plină de culori încîntătoare. Se poate îmbrăca după cum îi place, iar casa lui poate fi curată și plină cu picturi frumoase". Prin asemenea argumente a reușit pictura să ajungă la situația de artă frumoasă.

În Italia Renașterii, a existat o revizuire a atitudinii estetice față de artă care apăruse tîrziu în cultura greacă și romană — o atitudine necesară pentru concepția modernă de *beaux-arts*. Era atitudinea unui *dilettante* și a unui cunoscător al valorilor artistice; a gentilomului cu avere care aprecia arta pentru frumusețea ei și pentru plăcerea pe care o produce; pentru iluzia realității pe care o creează sau pentru bogăția ornamentelor ei mai curînd decît pentru învățăturile ei religioase sau morale. F. P. Chambers spune:

> În ceea ce privește artele și literatura, Renașterea a însemnat reînvierea conștiinței estetice, care existase în epoca greco-romană, dar care fusese suprimată sau ignorată în revoluțiile de la începutul creștinătății. Esența Renașterii era concepția de „artă frumoasă"; a fost un accident al Renașterii că arta frumoasă a fost romană. Renașterea nu a fost descoperirea clasicilor antici, îngropați de mult în cea mai neagră ignoranță, ci descoperirea că acei clasici antici erau frumoși... Renașterea a răsturnat vechea distincție dintre artele liberale și cele servile. Oare Pliniu cel Bătrîn nu a scris despre pictură și sculptură și a relatat tributul plătit de antici acestor arte? În evul mediu, pictura și sculptura nu erau mai nobile decît tîmplăria sau cizmăria. Ideea de arte frumoase, sau cum au fost numite la început *le arti del disegno*, a fost introdusă încet în gîndirea europeană și a înlocuit distincțiile degradante din evul mediu. Nobili ca Alberti erau măguliți să dețină numele de artist[18].

---

[18] Chambers, *The History of Taste*, New York: Columbia University Press.

Primele discuții despre arte cuprind în mare parte aprecieri, adesea dintr-un punct de vedere educativ. Ele se referă la problema talentelor care sînt demne de un om liber sau gentilom, și de aici ce anume ar trebui învățat un tînăr de familie bună. De asemenea, ele pun probleme morale și religioase mai minuțios, cu privire la valoarea și primejdia de a practica diferite arte. La acestea se dau diferite răspunsuri, în funcție de principiile religioase și morale asumate, și cu verdicte diferite asupra artelor care merită să fie predate unui om superior.

În *Curteanul* (1528) de Castiglione, contele Ludovic da Canossa laudă pictura ca pe un subiect de bun gust, pe care un curtean merită să-l studieze. Este util, observă el, și în același timp nobil:

> Și să nu vă mirați că doresc această artă, care astăzi pare să fie pe gustul artizanului și să se potrivească prea puțin cu un gentilom; căci îmi amintesc să fi citit că anticii, și mai ales peste tot în Grecia, își puneau băieții de familie bună să studieze pictura la școală ca pe un lucru onorabil și necesar, și a fost admisă în primul rang al artelor liberale; în timp ce, prin edict public, se interzicea să se predea sclavilor. Și la romani, de asemenea, era ținută în cea mai mare cinste, și însăși prea nobila familie Fabii și-a luat nume după ea; căci primului Fabius i s-a dat numele de *Pictor*... Și mulți alți oameni din familii ilustre au fost celebri în această artă; care, pe lîngă că este foarte nobilă și valoroasă în sine, este și de mare utilitate, în special în război pentru desenarea de locuri, poziții, rîuri, poduri, stînci, fortărețe și așa mai departe; căci oricît de bine le-am păstra în memorie (ceea ce este foarte greu), nu le putem arăta și altora[19].

Din punctul de vedere al educației aristocratice, laice, criteriul important de a clasifica o artă

---

[19] Cartea I; paragraf 49.

drept „liberală", „a politeţii", sau „elegantă" era de a fi recunoscută ca nobilă şi onorabilă[20]. Pentru această recunoaştere, aprobarea vechilor aristocraţi cîntărea mai mult decît frumuseţea sau intelectualitatea produsului. Multe lucruri frumoase şi plăcute, ca scaune şi haine, erau făcute de artizani umili, şi de aceea nu erau „frumoase" în sensul de elegante, nobile sau superioare.

4. Concepţii antice şi medievale despre artele liberale

Noţiunea de arte liberale spre deosebire de cele servile sau mecanice a fost întîlnită încă la Solon (sec. 6 î.e.n.), Platon (*Statul*, VII, 522 b) şi Aristotel (*Politica VIII, II*). În diferite perioade ale istoriei greceşti, romane şi medievale, programul de bază al studiilor literare şi matematice a fost considerat indispensabil pentru oratoria elegantă, cunoaşterea filozofică, adevărul credinţei şi interpretarea textelor sacre[21]. Cele „şapte arte liberale" ale evului mediu aveau un puternic accent intelectual şi se refereau în mare parte la ceea ce am putea numi ştiinţe: gramatică, dialectică şi retorică (*trivium* sau grupul literar), aritmetică, geodemînare manuală sau urmărire a frumuseţii senmetrie, muzică şi astronomie (*quadrivium* sau grupul matematic). Ele erau instrumente sau aparate intelectuale pentru studii mai avansate, în special de filozofie. Cuprindeau foarte puţină înzuale. Muzica, spune Bird, era strict teoretică, avînd ca obiect proporţiile numerelor[22].

Nici chiar literatura, în sensul modern de *belles lettres*, nu făcea parte integrantă din cele şapte

[20] *Liberal*: „Potrivit sau demn de un om născut liber; liber; nu servil" (Webster).

[21] O. Bird, „Arts, The Seven Liberal". În *Dictionary of World Literature*. Philosophical Library, New York, 1943.

[22] *Ibid*. Totuşi, H. O. Taylor menţionează că „Fulbert şi elevii săi au contribuit mult la progresul muzicii liturgice, compunînd texte şi arii pentru orgă". Şcoala sa de la catedrala din Chartres preda în secolul XI cele şapte arte liberale. (*The Medieval Mind*. New York, 1919. Vol. I, p. 301).

arte liberale. Hugue de Saint-Victor, în secolul XII, o clasifica drept un *supliment* al artelor:

> Există două feluri de scrieri, mai întîi cele care sînt numite *artes* propriu-zise; în al doilea rînd, cele care sînt suplimente (*appendentia*) ale celor dintîi. *Artes* cuprind lucrările grupate sub denumirea de filozofie, cele care conţin un anumit subiect fix şi determinat al filozofiei, ca gramatica, dialectica şi altele de acest fel. *Appendentia artium* sînt acele scrieri care au mai puţină contingenţă cu filozofia şi se ocupă de cîte un subiect diferit de ea; şi totuşi uneori oferă rămăşiţe de *artes*, sau pur şi simplu, ca povestiri, netezesc calea spre filozofie. Toate cîntecele poeţilor sînt astfel — tragediile, comediile, satirele, poemele eroice, şi tot astfel lirica, iambii, pe lîngă anumite lucrări didactice; la fel poveştile şi istoriile. . . În primul rînd trebuie să te ocupi de *artes*, care sînt atît de fundamentale, şi îndeosebi de cele şapte numite mai sus, care sînt mijloacele şi instrumentele oricărei filozofii. Apoi poţi citi şi restul, dacă ai răgazul, căci uneori lucrurile amuzante amestecate cu cele serioase ne încîntă în mod deosebit, şi sîntem predispuşi să ne amintim de morala găsită într-o poveste[23].

Cît despre „artele desenului" şi alte arte vizuale, ele erau arte în sensul tehnic larg al meşteşugului de a face şi a făuri. Principalul lor scop era utilitatea: aceea a artelor construcţiei, spune Chambers, era „soliditatea şi adăpostul; utilitatea artei figurative era ilustrarea doctrinei morale şi a istoriei sacre. Arhitectura era admirată pentru că era construită bine şi cu dibăcie; pictura şi sculptura erau admirate pentru că ele aduceau o asemănare cu realitatea... Ornamentul propriu-zis a fost concepţia unei epoci mai tîrzii"[24]. Artiştii lor nu erau de neam: „Artele «mecanice» erau situate jos

[23] *Didascalion*, III, 4. H. O. Taylor, *op. cit.*, vol. II, p. 137.

[24] Chambers, *op. cit.*, p. 10.

pe scara muncii, iar zidarii și zugravii în cel mai bun caz erau categorisiți ca artizani «mecanici»"[25].

În tot timpul secolului XIV, spune Coulton, „artistul este încă un simplu artizan, arhitectul este un meșter zidar, iar muzicianul este un menestrel. Din vremea regelui Ioan (m. 1364)... artiștii intră în locuințele regilor alături de slujitorii de rînd — băcani, croitori etc.... Sub Pius al II-lea, primul papă care reprezintă toate laturile Renașterii, Paolo Romano a fost admis în marea sală de mese, în timp ce meșterul Giovanni (care purta titlul de «sculptor al palatului apostolic») a fost trimis în cea de-a doua sală, împreună cu croitorii, bucătarii, portarii, curierii, grăjdarii, măturătorii, catîrgiii, sacagiii și așa mai departe"[26]. „Meșteșugarul medieval", adaugă Coulton, „era, după concepțiile moderne, foarte prost plătit. Trebuie să ținem seama, în primul rînd, că filozofii scolastici, urmîndu-l pe Aristotel, făceau o singură deosebire principală în arte, între cele «liberale» și cele «mecanice». Primele cuprindeau toate științele «umaniste», celelalte cuprindeau tot ce era manual. De aceea, nu exista nici o deosebire esențială între cizmar sau croitor pe de o parte, și Giotto sau Della Robbia pe de alta; într-adevăr, în mai multe locuri găsim că breasla pictorilor era o simplă ramură a breslei șelarilor, datorită faptului că șeile grele de lemn medievale erau adesea pictate cu minuțiozitate"[27]. Cînd Dante a pomenit în *Divina Commedia* de doi străluciți miniaturiști, Oderisi și Franco, unii contemporani s-au mirat că imortalizează astfel „oameni cu nume necunoscute și cu o ocupație vulgară (*homines ignoti nominis et bassae artis*"[28].

Ușoare înălțări și coborîri în statutul artelor vizuale și al artiștilor lor sînt consemnate în istoria greacă și romană. Plutarh pomenește de Aemilius Paulus, un aristocrat roman din secolul II î.e.n. care — ca și contele lui Castiglione — a îndrăznit să aprobe pictura și sculptura ca studii nobile. Învățîndu-i pe copiii săi disciplina Greciei antice, el „nu numai că le-a procurat profesori care să-i învețe gramatica, logica și retorica, dar le-a adus și preceptori în modelaj și desen, dresori de cai și de cîini, și instructori în domeniul sporturilor, toți din Grecia". Asemenea comentarii ocazionale ale anticilor, în favoarea artelor vizuale, erau adesea citate în timpul Renașterii. Dar, în general, practica artelor vizuale deținea un statut social umil în Grecia și Roma, ca și în evul mediu, cu stigmatul de a fi manuale și mecanice. Isocrates (436—338 î.e.n.) stăruise ca Fidias, Zeuxis și Parrasios să nu fie categorisiți împreună cu pictorii de vase și cu constructorii de păpuși. După cum arată McMahon, aceasta dovedește că cei mai mulți artiști erau socotiți astfel[29]. Și cine era să-i apere pe pictorii de vase? În vremea lui Augustus, Vitruviu mai trebuia încă să apere demnitatea arhitecturii. Aceasta era, spunea el, nu numai meșteșug manual, ci și știință intelectuală, cuprinzînd matematică, optică, istorie, filozofie, muzică, medicină și astronomie. Țelurile ei erau confortul, frumusețea și trăinicia[30].

Pliniu cel Bătrîn, scriind la mijlocul secolului I al e.n., se referă la pictură ca la o „artă muribundă" (artis morientis)[31]. Cam în același timp, cîteva dintre cele mai frumoase opere ale picturii elenistice erau create la Pompei și Herculaneum, lîngă locul unde Pliniu avea să-și găsească moartea. El trasează o lungă istorie a realizărilor progresiste ale artiștilor greci și romani în gravarea argintului, sculptura în bronz, pictură, modelarea argilei și sculptura în marmură, cu accentul pe efectele realiste și procedeele tehnice. Printre ro-

---

[25] *Ibid.*, p. 9.

[26] G. G. Coulton, *Art and the Reformation* (New York, A. Knopf, 1928), p. 523. (În parte citat din Renan).

[27] G. G. Coulton, *Medieval Panorama* (Cambridge, Cambridge U. Press, 1938), p. 567.

[28] *Ibid.*, p. 566.

[29] Isocrates, De Permutatione 2. McMahon, *op. cit.*, p. 20.

[30] *De Architectura*. Loeb ed., Cartea I, c. 1, pp. 7–9; de asemenea p. 173.

[31] *Nat. Hist.* XXXV, I, 29. Cf. K. Jex-Blake, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art* (Londra, 1896) p. 95.

mani, spune el, arta picturii era cinstită din vremuri vechi (cam 304 î.e.n.), „ţinînd seama într-adevăr că o familie atît de distinsă ca Fabii şi-a tras de la ea numele de *Pictor*... De atunci, totuşi, profesia de pictor nu a primit nici o cinstire din mîinile oamenilor de familie bună, dacă facem excepţie în zilele noastre de Turpilius, un cavaler roman din Veneţia, ale cărui picturi excelente pot fi încă văzute la Verona"[32]. Un anumit guvernator cu rang praetorian, continuă el, „era mîndru de micile picturi pe care le executase... deşi arta lui i-a atras doar ridiculizarea şi dispreţul". Pamfilos Macedoneanul, dascălul lui Apelles în 367 î.e.n., „a fost primul pictor care era pe deplin instruit în toate ramurile ştiinţei, îndeosebi în aritmetică şi geometrie; fără de care, susţinea el, arta nu putea fi desăvîrşită". „Tocmai datorită influenţei lui", spune Pliniu, „mai întîi la Sikyon, şi apoi în toată Grecia, desenul (*graphicen*) sau mai curînd pictura (*picturam*), pe tăbliţe din lemn de merişor, a fost prima materie predată băieţilor născuţi liberi, şi această artă a fost acceptată ca un pas preliminar pentru o educaţie liberă (*in primum gradum liberalium*). În orice caz, era ţinută în asemenea cinste, încît cei născuţi liberi o practicau tot timpul, iar mai tîrziu persoanele de vază; pe cînd sclavii, printr-o oprelişte permanentă, nu o puteau dobîndi niciodată, şi acesta este motivul pentru care nici în pictură şi nici în sculptură nu există vreo operă făcută de artişti care să fi fost sclavi"[33]. După cum am văzut, Leonardo da Vinci avea să repete, mult timp după aceea, această pretenţie a picturii de a fi respectată ca o materie intelectuală, ştiinţifică, mai curînd decît un simplu meşteşug.

Cît despre situaţia unei arte într-o anumită perioadă, trebuie să se ţină seama de mult mai multe lucruri decît de faptul dacă era practicată de cetăţeni de familie bună. Întotdeauna ei au patronat şi încurajat multe arte pe care nu găseau

---

[32] *Loc. cit.*, I, 19. Tr. de Jex-Blake, p. 89.
[33] *Loc. cit.*, I, 76. Jex-Blake, p. 119.

de cuviinţă să le practice. Artele vizuale, la fel ca şi teatrul şi muzica, s-au bucurat de acest fel de favoruri de-a lungul întregii epoci de înflorire a civilizaţiei greceşti, romane şi medievale. După cum arată Pliniu, aristocraţii romani plăteau bine pentru picturi şi statui. Drept rezultat, un mare număr de artizani respectabili puteau să-şi cîştige o existenţă onorabilă făurindu-le. Acest lucru este foarte diferit de o perioadă cînd o anumită artă este interzisă, dispreţuită sau lipsită de sprijin financiar, cum erau pictura figurativă şi sculptura în timpul unei mari părţi a istoriei ebraice şi islamice. (De asemenea, de exemplu, teatrul în Anglia puritană.)

5. **Artele muzelor în Grecia**

Cuvîntul grecesc *technē* şi cuvîntul latin *ars* însemnau amîndouă meşteşug util în general. Sub noţiunea generală de *technē*, în Grecia era recunoscut un anumit tip de artă: şi anume, *mousikē technē* (μουσική τέχνη) sau arta muzelor. Aceasta este uneori tradusă ca „artă frumoasă", şi artele cuprinse în ea sînt uneori numite „arte frumoase". Cuvîntul *technē* era adesea omis în greacă, iar *mousikē* singur însemna „arta muzelor". După *Greek-English Lexicon* de Liddell şi Scott, *mousikē* cuprindea „orice artă la care prezidau muzele, în special muzica sau poezia lirică aranjată şi cîntată pe muzică — una dintre cele trei ramuri ale educaţiei ateniene, celelalte două fiind *grammata*, *gymnastikē*; în general, arte, litere, perfecţionare". Cînd se spune că educaţia ateniană se baza pe muzică, gramatică şi gimnastică, trebuie să se înţeleagă limpede că „muzica" includea poezia şi uneori celelalte arte ale muzelor, precum şi arta auditivă specializată căreia noi îi conferim această denumire. Dacă „muzica" avea încă sensul de „arta muzelor" sau „arte frumoase", atunci „muzicologie" putea să însemne studiul ştiinţific al artelor frumoase, sau estetica în general. În orice caz, acum s-a stabilit sensul mai în-

gust de „muzică". Pe de altă parte, un „muzeu" (*mouseion*) este acum destinat în special exponatelor vizuale, deși înainte însemna „un templu al muzelor; o școală de arte și învățătură".

Mousikos (μουσικός) este tradus ca „al muzelor, sau artele frumoase dedicate muzelor". Artele prezidate de Apollo și de muze erau istoria, poezia lirică, comedia, tragedia, dansul, poezia erotică și mimica, imnurile sublime și astronomia. Un termen grecesc înrudit este *philómousos* λ(φιόμουσος), pe care Liddell și Scott îl traduc ca „iubitor de muzică și de arte". F. P. Chambers îl traduce ca „diletant", într-un citat din Menandru care, spune el, este prima referință asupra acestei noțiuni în Grecia: „«Că el este un mare diletant și veșnic cultivînd muzica senzuală»"[34]. „Iubitor de artă" ar fi un echivalent mai apropiat, deoarece „diletant" sugerează acum superficialitatea.

Se pare că nu a existat o concepție clară în gîndirea greacă sau romană despre un grup de „arte frumoase", deosebite de celelalte arte prin dedicarea lor frumuseții și plăcerii estetice, mai curînd decît folosului practic. Desigur, nu este cazul să se despartă nici un grup de arte vizuale, cum ar fi pictura, sculptura și arhitectura. „Artele muzelor" erau „frumoase" prin faptul că se deosebeau de umilele meșteșuguri manuale, utilitare, dar erau și ele considerate utile din punct de vedere moral și educativ. Ele nu erau socotite (cel puțin de Platon și Aristotel) ca dedicate în special plăcerii și frumuseții senzuale.

„Artele muzelor" erau în special literare și muzicale, cu oarecare început de știință. Ele nu lăsau loc artelor vizuale ale picturii și sculpturii, care astăzi sînt considerate artele frumoase *prin excelență*. Artele cîntului, ale vorbirii și ale gestului erau separate de cele ale făuririi lucrurilor cu mîinile. Dar mitologia greacă dezvăluie o concepție ideală a uniunii meșteșugului cu frumusețea. În

[34] *Cycles of Taste* (Cambridge, Harvard U. Press, 1928), p. 30.

Iliada (Cartea a XVIII-a), soția lui Hefaistos, zeul focului și al meșteșugurilor, era Charis, una dintre Grații. În Hesiod, ea era Aglaia, cea mai tînără dintre Grații. În *Odiseea*, soția lui era Afrodita. „Arhitectura, sculptura și pictura nu aparțineau nici unei muze", spune Chambers, „dar probabil că erau protejate de zeități ca Atena sau Hefaistos, care au transformat aceste arte în scopuri profitabile și onorabile ale vieții. Țelul muzelor poeziei era înțelepciunea"[35]. Noțiunea de artă frumoasă, epurată de orice conținut moral, și noțiunea de artă ca exteriorizare a frumosului, „n-au găsit un exponent consecvent pînă la Plotin", la care „doctrina artelor frumoase ca expresie a unei valori absolute, Frumosul, este dezvoltată cu consecvență"[36].

Fără îndoială că filozofii epicurieni s-au apropiat mai mult decît Platon și Aristotel de o atitudine hedonistă față de arte, justificînd plăcerea senzuală a frumosului ca un scop în sine. Dar puține dintre operele lor au ajuns pînă la noi în întregime, sau chiar în rezumate cuprinzătoare. Acestea au tendința să glorifice viața simplă, evitarea luxului (în care era adesea clasificată arta vizuală), eliberarea de teamă și plăcerile prieteniei și ale meditației. Epicur este citat de Diogenes Laertius că ar fi scris, „Nu știu cum să concep binele, despărțit de plăcerile gustului, plăcerile sexuale, plăcerile sunetului (ἀκροαμάτων), și de plăcerile formei frumoase (μορφῆς)"[37]. Astfel de aluzii fragmentare nu sînt suficiente pentru a ne face să presupunem existența unei teorii hedoniste a artei în vechea Grecie. Dar însăși insis-

[35] *Ibid.*, p. 24.

[36] Ibid., pp. 24, 49.

[37] *Lives of Eminent Philosophers*. R. D. Hicks, tr., „Loeb Classical Library". 1931. Vol. II, p. 535. Traducătorul comentează, „Ultimele cuvinte au fost luate cu sensul special la plăcerile oferite de muzică și de asemenea de pictură și artele plastice. Dar poate că Epicur citează doar exemple tipice de plăceri intense în capitolele celor patru simțuri: gust, pipăit, auz, văz". Chiar și așa, aceasta ne sugerează că Epicur a spus poate mai multe lucruri despre psihologia esteticii decît se cunoaște în momentul de față.

tența cu care Platon argumentează în favoarea unei concepții morale și intelectuale asupra frumosului este un semn că părerile hedoniste erau curente și influente. În evul mediu, ele ar fi fost pasibile de cenzură ecleziastică, sau cel puțin de a fi trecute sub tăcere. Aceasta ar putea explica de ce au supraviețuit pînă acum atît de puține expresii ale lor.

Este absolut adevărat că în Grecia nu a existat nici o concepție clară despre artele frumoase, care să fie identică cu cele ale definițiilor moderne. Totuși, multe dintre ideile cuprinse în aceste definiții au existat în Grecia, sub diferite nume și în diverse asociații. Așa încît nu este corect să afirmăm că noțiunea de artă frumoasă este pe de-a-ntregul modernă. La urma urmei, gînditorii moderni nu au ajuns la un acord, care anume arte sînt „frumoase" și ce importanță relativă au frumosul, plăcerea și utilitatea din ele. Același dezacord îl putem găsi și la greci. Mai mult, gînditorii greci au dezvoltat noțiunea de arte liberale ca fiind cele care se potrivesc unui cetățean educat, liber. Aceasta, după cum am văzut, a influențat profund teoriile medievale și moderne despre arte.

Platon face deosebire între necesitățile și luxul vieții, clasificînd muzica și pictura printre acestea din urmă. Descriind dezvoltarea unui stat, el vorbește mai întîi despre meșteșugurile de bază care procură hrana, adăpostul și îmbrăcămintea; apoi despre comerț; apoi despre confort, comoditate și lux:

> Mulți nu vor fi mulțumiți cu un mod simplu de viață. Ei vor fi pentru adăugarea de paturi, mese și alte mobile; de asemenea, delicatese, parfumuri, mirodenii, curtezane, prăjituri, toate acestea nu numai de un singur fel, ci o întreagă varietate; trebuie să trecem dincolo de necesitățile despre care vorbeam la început, cum ar fi case, haine și încălțăminte: artele picturii și ale broderiei vor trebui să fie puse în mișcare, și vor fi procurate aur, fildeș și tot felul de materiale... Acum cetatea va trebui să se umple și să se umfle cu o mulțime de profesii care nu sînt cerute de nici o dorință naturală; cum ar fi o întreagă clasă de vînători, și toți cei care practică artele imitative, cuprinzînd pe mulți care folosesc forme și culori, și pe mulți care folosesc muzică, precum și pe poeți, cu suita lor de rapsozi, actori, dansatori, antreprenori; de asemenea, pe fabricanții de diverse feluri de articole, inclusiv rochii pentru femei[38].

Faptul că Platon dezaproba în mare parte acest „lux" din motive morale nu schimbă faptul că el făcea o distincție destul de clară, în teorie, între două categorii de arte: una care satisfăcea nevoile omenești fundamentale, și alta care producea plăcere senzuală. Acesta este un element important în distincția modernă dintre artele utile și cele frumoase. El era, totuși, mai interesat în altă distincție, între ceea ce s-au numit mai tîrziu arte liberale și cele neliberale sau servile. Artele utile erau puse în ultima categorie: „Toate artele utile, cred eu, le socoteam degradante"[39]. Cea mai mare parte a „luxului" era implicit inclusă acolo; cel puțin, în măsura în care era pur și simplu plăcut. Muzica, inclusiv literatura, fusese clasată drept un lux; dar Platon continua să aprobe anumite feluri de muzică, socotindu-le binefăcătoare pentru suflet. Astfel, o parte a muzicii și a literaturii — aceea care avea efectul moral și spiritual dorit — era acceptată ca una dintre trăsăturile de bază ale educației preceptorilor, împreună cu gimnastica. Era o artă potrivită cu studiile facultative ale „omului născut liber", care putea, în cazul unei capacități deosebite, să continue prin a studia arit-

[38] *Statul*, II, 373 f. Lucrețiu face o deosebire similară cînd descrie originile civilizației: „Nave și cultivarea pămîntului, ziduri, legi, arme, drumuri, îmbrăcăminte și toate lucrurile de acest fel, toate plăcerile și luxul vieții, cîntece și picturi, șlefuirea de statui ciudat făurite, practica și experiența minții pline de rîvnă i-a învățat încetul cu încetul, în timp ce înaintau pas cu pas... pînă cînd au atins cea mai înaltă culme" (*Despre natura lucrurilor*, V, 1448).

[39] *Ibid.*, VII, 522—3.

metica, geometria plană și în spațiu, astronomia, teoria armoniei și dialectica[40].

Platon avea cuvinte de laudă pentru alte arte, tot în mod diferențiat: cu alte cuvinte, dacă cuprindeau grație, ritm și armonie. Toată viața este plină de aceste calități, „la fel ca orice artă creativă și constructivă; arta picturii, a țesăturii și a broderiei, a construcției, a fabricării de vase, precum și a reproducerii formelor de animale și de plante; în toate acestea există grație sau lipsă de grație"[41]. Recunoașterea existenței unui element de frumusețe și de valoare în artele utile minore ca și în pictură și arhitectură, pe lîngă funcțiile lor practice, este un prim pas important către deplina lor recunoaștere ca „arte frumoase" cu multe secole mai tîrziu. Calea justă de a aborda toate artele este aceea de a învăța să înțelegi principiile intelectuale de frumusețe și armonie din ele; nu doar de a le savura senzorial ca obiecte deosebite. Cu alte cuvinte, Platon refuză să clasifice în întregime artele muzicii, picturii, poeziei, sau artele utile drept liberale, dar el vede elementele liberale din ele și atitudinile liberale față de ele.

Platon însuși este, desigur, un artist literar de mare clasă. Ca povestitor de dialoguri dramatice și de mituri, el ar putea fi numit un artist figurativ sau „imitativ". Dar scopul său și accentul pus în aceste opere este totdeauna simbolic și descriptiv mai curînd decît imitativ: exprimarea principiilor generale. Ponderea sistemului său metafizic este împotriva picturii, sculpturii și poeziei ca „arte imitative". Deoarece obiectele sînt copii imperfecte ale ideilor eterne, reprezentarea unui anumit obiect este o simplă imitație a unei imitații, departe de orice izvor de frumusețe, adevăr și bunătate[42]. Poetul și artistul imitativ sînt plasați, în *Fedru*, pe a șasea treaptă departe de adevăr. Prima treaptă este împărțită de filozof cu „iubitorul de frumos sau cu cel cu o fire muzicală sau

[40] *Ibid.*, VII, 536 f.
[41] *Ibid.*, III, 401.
[42] *Statul*, 596—8.

iubitoare"[43]. Adevăratul artist creează întotdeauna conform unei idei sau prototip etern, care generează în el inspirație și asigură frumusețea produsului său; el nu imită pur și simplu niciodată un anumit obiect[44].

Platon nu pare să-și fi dat seama că pictura, și mai ales sculptura Greciei cuprindea mult mai mult decît o simplă imitație. Disprețul său față de pictor ca imitator ignorant era o lovitură serioasă venind din partea unei înalte autorități. „Pictorul va picta un cizmar, un tîmplar sau orice alt meșteșugar, fără să știe nimic despre meseriile lor; și cu toată această ignoranță a sa, dacă este un pictor bun și dacă pictează un tîmplar și își arată pictura la o anumită distanță de el, îi va înșela pe copii și pe proști făcîndu-i să creadă că reprezintă într-adevăr un tîmplar"[45]. Acest pasaj era greu de combătut de către apărătorii renascentiști ai picturii. Cellini a fost nevoit să susțină că un sculptor trebuie să cunoască arta războiului și să fie el însuși viteaz, pentru a putea face statuia unui om viteaz; și că trebuie să se priceapă la muzică și retorică pentru a reprezenta un muzician sau un orator[46].

În *Fileb*, Platon pare să fie aproape de concepția modernă a desenului pur, susținînd că liniile abstracte, formele, masele, în special formele geometrice definite, sînt frumoase în sine. Cel puțin, ele ar fi imitații directe ale formelor eterne, și nu imitații ale imitațiilor, ca în arta figurativă. Același lucru ar fi valabil și pentru modelele muzicale. Platon, desigur, nu ar admira modele abstracte de linii, culoare sau sunet pentru farmecul lor sinuos, cum ar face amatorul modern al postimpresionismului. El le-ar aprecia oarecum ca pe niște diagrame

[43] 248 D. H. N. Fowler trad. „Loeb Classical Library". New York, 1913, p. 479. Jowett greșește traducînd φιλοκάλου ἢ μουσικοῦ τινός καὶ ἐρωτικου prin „artist sau muzician sau iubitor". Meșteșugarul (δημιουργικός) este pe treapta a șaptea.
[44] *Cf.* C. Ritter, *The Essence of Plato's Philosophy* (New York, 1933), p. 367.
[45] *Statul*, X, 598 b.
[46] *Cf.* Blunt, *op. cit.*, p. 51.

dintr-un tratat de geometrie — într-un mod intelectual, dar și pentru frumusețea lor, și nu într-un mod științific, ca un specialist imparțial. În ultimele sale scrieri, Platon se pare că a devenit mai îngăduitor față de arta vizuală; față de lucrările publice care sînt atît „utile și ornamentale", cît și „o desfătare plăcută"; față de palate care „pun laolaltă diferite pietre de un model variat pentru a place ochiului și pentru a fi un izvor firesc de încîntare"[47].

Aristotel, în *Politica*, reia discuția în privința artelor care sînt potrivite pentru educația copiilor născuți liberi:

> Fără îndoială, copiii trebuie să fie învățați acele lucruri utile care sînt cu adevărat necesare, dar nu toate lucrurile utile; căci ocupațiile sînt împărțite în liberale și neliberale; și copiilor mici trebuie să li se împărtășească doar acel soi de cunoaștere care să le fie util fără să-i vulgarizeze. Și orice ocupație, artă sau știință, care face trupul, sufletul sau mintea unui om liber mai puțin apt pentru practica sau exercițiul virtuții, este vulgară; de aceea, numim vulgare acele arte care tind să deformeze trupul, și tot astfel toate slujbele plătite, căci ele absorb și degradează mintea. Există, de asemenea, și unele arte liberale cu totul potrivite pentru a fi învățate de un om liber, dar numai în oarecare măsură, iar dacă se preocupă de ele prea de aproape, cu scopul de a se perfecționa în ele, vor urma aceleași efecte dăunătoare[48].

Disciplinele obișnuite ale educației, spune Aristotel, sînt cititul și scrisul, gimnastica, muzica și uneori desenul. Nimeni nu se îndoiește de utilitatea acestor studii, cu excepția muzicii. Dar acest lucru nu este destul pentru a le califica drept arte liberale. „A fi mereu în căutarea utilului nu șade bine spiritelor liberale și elevate." Ele trebuie deci să fie apreciate pe alte baze. Punctul de vedere al lui Aristotel asupra valorilor desenului este acela al colecționarului și cunoscătorului de artă. Desenul îți dă o apreciere corectă asupra operelor artiștilor, astfel încît să te împiedice de a face achiziții greșite. (Aceasta i se pare ca un fel de utilitate). Mai important e faptul că te face să poți judeca frumusețea făpturii omenești. Aristotel pare să recunoască posibilitatea unei atitudini estetice față de artă, doar pentru frumusețea ei: „Dacă cineva, privind o statuie, este încîntat numai de frumusețea ei, e clar că vederea originalului îi va face plăcere". Efectul moral al picturii și sculpturii, al figurilor și culorilor, este slab; dar în măsura în care există, tinerii ar trebui învățați să-i admire pe artiștii ca Polignot, care exprimă idei morale.

Muzica are o influență mai puternică asupra caracterului, prin efectele diferitelor moduri. Platon avea dreptate, spune Aristotel, cînd declara că anumite genuri de muzică ar trebui să facă parte din educație. Chiar și îndemînarea de a cînta la anumite intrumente este valoroasă, deși omul liber nu va încerca minuni de execuție și nici nu va cînta ca un profesionist. Muzica este prețioasă pentru educație, pentru purificarea emoțiilor, desfătarea intelectuală, relaxare și recreare după efort. Chiar și „melodiile pervertite, cîntate zgomotos și intonate în mod nefiresc" își au locul lor, căci muzicanții profesioniști trebuie lăsați să practice acest soi inferior de muzică în fața „unei mulțimi vulgare de meseriași, de țărani și alții de acest gen", în timp ce „oamenii liberi și cultivați" ascultă în altă parte muzică bună.

Distracțiile din timpul liber nu sînt de condamnat. „Timpul liber este mai bun decît ocupația și scopul ei;... el aduce plăcere, fericire și bucurie vieții", iar muzica este unul dintre cele mai bune căi de a savura timpul liber. Homer are dreptate cînd spune că „nu există o cale mai bună de a-ți petrece viața decît ca atunci cînd inimile bărbaților sînt vesele și «comesenii din sală, așe-

[47] *Legile*, VI 761. *Critias*, 115–6. *Cf.* Chambers, *Cycles of Taste*, pp. 26–8.
[48] VIII, 2 *și urm.*

zați în ordine, aud glasul aedului»"[49]. Artele vizuale, pentru motive similare, nu sînt accentuate de Aristotel. Totuși Aristofan îl sfătuiește astfel pe comesean: „Întinde-ți genunchii și lasă-te în voie să te cufunzi în perne; apoi laudă vreo piesă veselă, cercetează tavanul, admiră țesătura draperiilor din sală"[50].

Tratatul *Mecanica*, socotit printre operele minore ale lui Aristotel, adoptă o atitudine de respect și interes față de îndemînarea practică și lucrul manual. Pentru acest motiv, unii cercetători îl atribuie nu lui Aristotel direct, ci unuia dintre discipolii săi. El concepe arta într-un sens tehnic larg, și anticipează dezvoltarea fizicii aplicate care a început atît de prielnic în epoca alexandrină. „Cînd avem de făcut ceva împotriva naturii, greutatea acestui lucru ne pune în încurcătură și sîntem nevoiți să chemăm arta în ajutor. Felul de artă care ne ajută în asemenea încurcătură o numim îndemînare mecanică". Dacă arta utilitară s-ar fi dezvoltat astfel în antichitate, fără îndoială că ar fi dus la o concepție tot atît de clară a artelor frumoase și neutilitare.

6. Rezumat. Situația prezentă a artelor frumoase

Am văzut că termenul „arte liberale" cuprindea un grup de meșteșuguri sau subiecte, concepute în mod diferit în perioadele greacă și medievală, dar totdeauna deosebite ca (a) rafinate, nobile, aristocratice, potrivite unui om liber sau membru al clasei superioare și deci opuse artelor „servile"; (b) cuprinzînd o muncă și o abilitate spirituală mai curînd decît pur manuală sau mecanică, și astfel manifestînd un tip superior de dezvoltare

[49] *Politica*, VIII, 3.

[50] *Viespile*, 1212; *cf.* Chambers, *Cycles of Taste*, p. 26. Athenaios, în *Banchetul sofiștilor*, menționează adesea mobilierul luxos al banchetelor, ca și mîncarea, băutura, muzica și alte distracții.

spirituală; (c) tinzînd să înalțe spiritul artistului și al celor pe care îi slujește mai curînd decît să satisfacă necesități și conforturi fizice.

În secolele XVII și XVIII, concepția de artă a devenit mai hedonistă ca ton, mai puțin intelectuală și moralistă. Ea a desemnat un anumit grup de arte ca năzuind să procure plăcere estetică, producînd forme frumoase pentru percepția senzorială. Acest tip de arte a ajuns să fie numit „belle-arte" sau „arte frumoase". În orice caz, aveau multe în comun cu vechea concepție a artelor libere, prin faptul că artele frumoase erau și ele privite ca (a) rafinate, potrivite celor din clasele superioare; (b) cuprinzînd abilitate spirituală mai curînd decît pur fizică (chiar dacă unele arte frumoase foloseau unelte și materiale fizice); și (c) tinzînd să rafineze și să înalțe spiritul.

Termenul „arte frumoase" a ajuns să fie asociat mai ales cu anumite arte vizuale. Acestea erau grupate separat pentru practică și învățămînt. În Italia, ele erau numite „artele frumoase ale desenului" și aveau propria lor academie. Mai tîrziu, în Franța, supravegherea artelor vizuale a fost acordată unei academii separate, care purta titlul de „Académie des beaux-arts".

În măsura în care „artele frumoase" moderne sînt urmașele „artelor liberale" grecești, avem straniul spectacol al artelor vizuale care au fost, mai întîi, excluse din lista selectă ca fiind prea manuale; în al doilea rînd, admise pe listă printr-o creștere a statutului lor social și intelectual; în al treilea rînd, dominînd atît de mult lista încît muzica și poezia, deși figurau încă de la început, sînt adesea omise din ea.

În orice caz, o astfel de relatare ar simplifica prea mult realitatea. Avem încă noțiunea de „arte liberale" sau „umanistică", care (cel puțin în unele sensuri ale sale) este distinctă de aceea de „arte frumoase". Este noțiunea folosită în învățămîntul superior, pentru a desemna programa analitică a „artelor liberale", și pentru a justifica titlul de „licențiat în litere". Această noțiune păs-

trează sensul literar şi intelectual pe care l-a moştenit din evul mediu. Ea şi-a schimbat conţinutul specific, dar înclină încă spre lingvistică şi studii sociale, mai degrabă decît spre artele vizuale. Într-adevăr, artele vizuale au încă un loc precar, şi nici pe departe universal, în învăţămîntul umanistic de nivel superior. Ca subiecte pentru pregătirea tehnică, ele sînt încă respinse pe temeiul, păstrat din antichitate, că sînt prea practice şi manuale pentru un program „liberal" de învăţămînt. În acelaşi timp, atît practicarea cît şi aprecierea artelor vizuale sînt atacate de pe un temei opus: ca fiind simple zorzoane, simple amuzamente pentru timpul liber, pentru femei, copii şi bogătaşi leneşi; de aceea, nu-şi au rostul în noul „învăţămînt umanistic" aşa cum este conceput de o epocă practică.

A existat o democratizare parţială a noţiunilor atît de arte liberale cît şi de arte frumoase. Studenţii de niveluri economice şi sociale inferioare nu sînt excluşi de la ele, iar învăţămîntul public gratuit sau puţin costisitor facilitează oricui pătrunderea în ele ca profesionist. Studenţii de niveluri superioare sînt mai puţin preocupaţi de gradul de prestigiu social legat de diversele ocupaţii. Acum nu mai există aproape nici un stigmat legat de folosirea mîinilor sau de ocupaţii care satisfac nevoile materiale ale omului, cum ar fi agricultura, comerţul, construcţiile şi ingineria. Faptul că o meserie necesită folosirea mîinilor, în timp ce alta nu, are prea puţină importanţă asupra prestigiului social. În măsura în care prestigiul este determinat de succes exprimat prin bani şi faimă, persoanele care îl realizează cu sau fără muncă manuală sînt respectate; în timp ce lucrătorii prost plătiţi din orice domeniu sînt adesea priviţi de sus. Dar, iarăşi, aceasta simplifică prea mult situaţia. Mai dăinuie încă o aureolă de prestigiu în jurul studierii „artelor liberale" în cadrul învăţămîntului, în jurul ocupaţiilor intelectuale cum ar fi cele de profesor şi de bibliotecar, şi în jurul muncii de creaţie din literatură, muzică şi pictură, care atrage pe mulţi să le practice, în

ciuda veniturilor mici pe care le aduc. Există încă un stigmat sensibil, sau o lipsă de prestigiu, în ocupaţiile care sînt pur fizice sau murdare fără factorul compensator al îndemînării intelectuale, tehnice sau al abilităţii administrative. N-a existat vreo obiecţie la Thomas Edison că şi-a folosit mîinile; dar acest fapt nu ridică toate ocupaţiile manuale la acelaşi nivel social ca şi cele intelectuale. Pe scurt, există încă o distincţie între tipurile de ocupaţii, şi anume care sînt mai potrivite pentru persoanele din clasele de sus, chiar dacă distincţia este mai vagă şi mai flexibilă decît a fost în trecut; mai puţin rigidă de-a lungul liniilor ereditare şi mai puţin tranşant dualistă în contrastul dintre talentele „intelectuale" şi cele „fizice".

Artele frumoase sau estetice au continuat în general să crească în statutul lor social, încă din timpul Renaşterii. Prea puţin a mai rămas din împotrivirea puritană faţă de ele ca fiind imorale, deşi aceasta mai operează încă la cenzura materiei subiectului artei. Ideile şi imaginile primejdioase din artă sînt combătute, dar nu arta în general, căci şi conservatorii recunosc valoarea tipurilor acceptate ale artei. Principala împotrivire faţă de artele frumoase în general, mai ales în învăţămînt, izvorăşte din convingerea că ele sînt nepractice şi precare din punct de vedere financiar; o risipă inutilă de timp care ar putea fi dedicat unei munci mai utile şi unor căi mai sigure de cîştigare a existenţei. Dacă un băiat doreşte să se apuce de artă, prima întrebare care îi va fi pusă acasă va fi probabil, „cum ai să-ţi cîştigi existenţa în acest fel?"

III
ÎNȚELESURILE ARTEI

1. Definiții din dicționare, bazate pe noțiunea de îndemînare

La întrebarea „ce este arta?“ este greu de răspuns direct. Singurul răspuns corect, scurt, este că arta înseamnă multe lucruri diferite. Arta este un nume care se aplică multor genuri diferite de produse și activități omenești. Nici unul dintre genuri nu pune stăpînire clar și indiscutabil pe acest titlu. Acestui simbol verbal și echivalențelor lui în alte limbi le-au fost atașate o varietate de înțelesuri: unele vechi, altele noi; unele învechite, altele curente. Dicționarele înșiră mai multe, toate la fel de corecte. Chiar și în domeniul esteticii și criticii de artă, sînt curente mai multe înțelesuri. Nu există o bază *a priori* pentru a hotărî care este înțelesul real sau adevărat al „artei“. Acolo unde autoritățile nu cad de acord asupra înțelesului unui termen, iar lexicografii oferă diferite alternative, scriitorul sau profesorul trebuie să aleagă, conștient sau inconștient, un înțeles. Alegerea nu este doar o problemă „pur verbală“. Ea exprimă interesele și convingerile cuiva și afectează cursul ulterior al gîndirii cuiva cu privire la faptele implicate.

Cuvîntul „artă“, după cum am văzut, derivă din latinescul *ars* (plural *artes*) și reține ceva din sensurile acestui cuvînt latinesc. Echivalentul cel

mai apropiat în greacă este *techne* (τέχνη), dar el diferă acum considerabil ca înțeles de ambele aceste cuvinte antice. Cuvîntul englez „art“ are echivalențe aproximative în toate limbile civilizate, cum ar fi *Kunst* în germană[1], care au suferit schimbări oarecum similare ca înțeles. Aceste schimbări nu sînt doar verbale, ci expresii ale unor mișcări culturale care au stat la baza lor. De aceea ele sînt importante pentru teoria esteticii.

Principalele sensuri curente ale artei, recunoscute de marile dicționare, pot fi grupate în cinci capitole. Ele diferă unul de altul prin gradul de cuprindere, și sînt aranjate mai jos de la cele mai largi la cele mai înguste, adăugînd unele limitări mai specifice. Toate se bazează pe noțiunea de *meșteșug*. Primul și cel mai larg sens este și cel mai vechi: meșteșug util în general. A existat tendința de a îngusta cuprinderea termenului de „artă“, pentru a-l face să cuprindă un cîmp din ce în ce mai mic, din ce în ce mai puține tipuri de meșteșuguri. Cea mai îngustă extremă este aceea de a identifica arta numai cu meșteșugul în pictură; dar acest înțeles nu a fost general acceptat, și acum este preferat unul de o cuprindere moderată. În orice caz, toate înțelesurile discutate în această secțiune sînt acceptate de lucrările de referință clasice. Cele mai multe utilizări contemporane ale cuvintelor „artă“ și „arte“ se conformează cu aproximație uneia dintre aceste definiții. După cum s-a precizat aici, fiecare definiție este un complex sau consens de formulări ușor diferite din diverse lucrări de referință, în care se exprimă același înțeles de bază. Ele au fost rearanjate pentru a înfățișa conexiunile și distincțiile teoretice mai clar decît o fac dicționarele. Nu s-a inclus nici o definiție nouă în această secțiune a capitolului.

În plus, mulți scriitori au propus propriile lor definiții asupra artei. Unele dintre acestea vor fi

[1] Presupus că derivă dintr-o formă primitivă *Ich kann*, care sugera atît *können* (a putea) cît și *kennen* (a ști). *Cf.* „*Art*“, în *Encyc. Brit.*, ed. a 11-a, de S. Colvin.

examinate în secțiunile următoare ale acestui capitol. Pe baza acestor discuții se va recomanda o definiție revizuită.

DEFINIȚIA 1. *Arta este un meșteșug util, sau produsul unui asemenea meșteșug; în special, un meșteșug care este socialmente dezvoltat și transmis, ca un grup verificat de metode pentru adaptarea mijloacelor la niște scopuri stabilite.* În acest sens, artă înseamnă „orice fel de meșteșug de a adapta natura în folosul oamenilor“[2]. Ea este pusă în contrast cu natura însăși, ca atunci cînd se descrie cum a fost supusă sălbăticia naturii prin arta omenească. (Unii filozofi au obiecții la această dualitate, arătînd că omul și artele sale sînt o parte a naturii, dacă natura este concepută în sens larg.) Arta în acest sens este de asemenea opusă teoriei, conformîndu-se distincției grecești dintre *technē* ca artă sau meșteșug practic și *epistēmē* ca știință sau cunoaștere. Ea nu se restrînge la „arte frumoase“ (pe care le vom discuta mai tîrziu) sau la făurirea de lucruri frumoase; ea cuprinde orice făurire sau înfăptuire meșteșugită. Pe de altă parte, ea nu exclude făurirea de obiecte frumoase. Acest înțeles datează dintr-o perioadă timpurie, cînd asemenea distincții nu se făcuseră încă.

Chiar și activitățile animalelor inferioare sînt uneori incluse, dacă sînt frumos coordonate și utile animalelor. Astfel se pomenește despre „arta“ castorului de a construi baraje, sau a păianjenului de a țese plase. De obicei, totuși, o anumită plănuire inteligentă este considerată ca o cerință a artei. O formă ceva mai restrînsă a definiției 1 specifică astfel un meșteșug *dezvoltat, organizat,* mai presus de posibilitățile oricărui animal inferior. Arta este deci concepută ca experiență acumulată, verificată, în privința celor mai bune căi de a face lucrurile, conducînd la o totalitate de reguli, principii, tehnici sau procedee sistematice, care servesc la facilitarea acțiunii. Este un meșteșug stabilit pe plan social și transmis pe plan cultural, și nu o deprindere izolată, măruntă, pe care un anumit individ o dobîndește singur, pentru un scurt răgaz. Chiar și așa, este destul de largă pentru a cuprinde nu numai „artele frumoase“ ale picturii, sculpturii și muzicii, dar și toată știința aplicată, industria și manufactura. Ea cuprinde ca arte particulare orice construcție (frumoasă sau nu) și artele războiului, agriculturii și navigației. Acest sens al „artei“ îl vom numi *sensul tehnic larg*[3].

Produsele unei asemenea activități calificate sînt și ele numite „artă“. Cu alte cuvinte, artă poate însemna un proces de a făuri sau a face, precum și produsele sale. Termenul „artist“ era utilizat pentru a fi aplicat unui practicant calificat din orice domeniu tehnic, dar această utilizare este acum învechită. Pentru a se evita confuzia cu operele de „artă frumoasă“, produsele artei în acest sens larg sînt adesea numite „produse“ sau „fabricate“. Acești termeni cuprind toate produsele omenești, fie că sînt făcute cu intenția de a fi frumoase sau nu.

„Arta“ în acest sens larg este mai apropiată de grecescul *technē*, care se traduce tot prin îndemînare, meșteșug, dibăcie sau metodă riguroasă de a face un lucru. Din termenul grecesc derivă „tehnică“, și „tehnic“. Acum aceștia se aplică artelor frumoase, dar numai într-un sens restrîns. Ei nu cuprind totdeauna întreaga artă, în special esențialul de imaginație și expresie care face ca o

[2] *Oxford Dictionary*, Vol. I, 1888, „art“, definițiile I, 1, 2, 3; II, 7, 8, 9, 11 a. „Artists“, definițiile I, II. *Webster*, „*Art*“, definițiile 2, 5. *Cf.* S. Colvin, „Art“, în *Encyc. Brit.*, ed. a 11-a: Arta este „orice operație sau dexteritate reglementată prin care ființe organizate urmăresc scopuri pe care le cunosc dinainte, împreună cu regulile și rezultatul fiecărei asemenea operații sau dexterități“.

[3] Brevetele în Statele Unite se acordă pentru dispozitive din următoarele clase: artă, mașini, manufactură, compoziția materiei și noi varietăți de plante. „Termenul «artă» în interpretare juridică are în mod substanțial același înțeles ca și cuvîntul «metodă» sau «procedeu». Exemple de «arte» care au fost brevetate sînt metode de turnare centrifugală și metode de fabricare a chimicalelor“ (J. H. Byers, „Criteria of Patentability“, *Scientific Monthly*, 1945, p. 435).

operă de artă să fie unică sau inspirată, ci mai degrabă meșteșugul mai mecanic și cunoștințele aplicate care sînt folosite la executarea ei. „Tehnologie" se referă acum mai ales la industrie, inginerie și știință aplicată, excluzînd artele frumoase. Conceptul grec de *technē* nu făcea asemenea distincție. Ca și sensul larg de „artă" pe care îl avem acum în vedere, el includea îndemînarea de a face lucruri utile sau frumoase, sau lucruri combinînd cele două calități. Concepția de artă ca meșteșug util este luată încă pentru a include atît artele frumoase cît și pe cele utile, toate fiind considerate utile într-un sens mai larg. Cuvîntul „tehnică" este și el folosit cu acest înțeles larg, în special în științele sociale[4].

Dacă am căuta o denumire, derivată din limba greacă, pentru subiectul modern care studiază arta în mod științific, „tehnologie" s-ar părea că este echivalentul cel mai apropiat. După etimologie, el poate fi definit ca știința sau teoria artei. Dar el a fost însușit de industrie și știința aplicată pentru genurile lor de meșteșug și nu se prea mai aplică artelor frumoase moderne. Savanții germani folosesc cuvîntul *Kunstwissenschaft* (știința artei), dar în engleză se folosește de obicei *aesthetics*(derivat din cuvîntul grecesc care înseamnă percepție) pentru a cuprinde studiul teoretic al artelor frumoase.

Sensul larg de „artă" se mai folosește încă în mod vag, ca în expresia „arte medicale". Dar într-o discuție precisă, acest înțeles inițial este acum învechit, despărțindu-se în (a) tehnologie sau știință aplicată pe de o parte, țintind în special spre utilitate; și (b) diferitele noțiuni pe care sîntem pe punctul să le examinăm, considerate toate mai mult sau mai puțin antitetice utilității. O inovație importantă în tehnologie este numită „invenție" sau „descoperire", pe cînd în artele frumoase este numită „creație" sau „compoziție originală".

[4] De ex., de Lewis Mumford în *Technics and Civilization*, New York, 1934.

DEFINIȚIA 2. *Arta este meșteșugul în preocupările intelectuale și culturale, sau o ramură a cunoașterii care conduce la acest meșteșug.* (Folosit de obicei la plural, împreună cu „liberale"). „Arte" în acest sens înseamnă „arte liberale". Acest sens este și el relativ vechi, și este folosit acum mai ales cu privire la învățămînt. Se spune despre un curs, o programă analitică sau un colegiu de „arte" atunci cînd este dedicat „artelor liberale", spre deosebire de un curs tehnic profesional. Primul tip de programă analitică destinat unei dezvoltări culturale largi, este uneori numit „cultură generală", prin contrast cu mai marea specializare a programei analitice tehnice.

Webster dă următoarea definiție: *„Arte liberale.* (Tradusă după *artes liberales*, artele superioare, pe care, la romani, numai oamenii liberi *[liberi]* aveau voie să le urmeze.) În evul mediu, cele șapte ramuri ale științei: gramatica, logica, retorica, aritmetica, geometria, muzica și astronomia. În epoca modernă, artele liberale includ limbile, științele, filozofia, istoria etc., care formează programa analitică a învățămîntului universitar sau de colegiu, spre deosebire de învățămîntul tehnic sau profesional. De asemenea, se mai folosește termenul prescurtat de *arte* pentru a desemna anumite titluri acordate de colegii și universități, cum ar fi doctor sau licențiat în *arte*".

Acest sens de „arte" este mai îngust decît sensul tehnic larg, prin faptul că exclude pregătirea tehnică de specialitate. Dacă urmezi un program de studii intensive în tehnicile oricărei arte— fie că este vorba de o artă „utilă" ca medicina, sau o artă „frumoasă" ca pictura — nu urmezi un program de studii în „arte" în sensul de arte liberale. Urmezi un program de studiu tehnic sau profesional. Conținutul unui program de studiu în artele liberale variază astăzi considerabil, iar în unele colegii un student poate să capete și o cantitate moderată de pregătire tehnică, ca parte a pregătirii sale pentru titlul de B.A. sau M.A.*.

* Bachelor of Arts, Master of Arts. (N.Tr.)

Dar aceasta este de obicei redusă, și este necesară o gamă destul de largă de materii, în special în primii ani de studii din colegii.

Istoria și înțelegerea picturii, sculpturii și arhitecturii sînt incluse uneori ca o parte a programei analitice a artelor liberale, cel puțin ca materii facultative. Rareori sînt cerute în mod obligatoriu, și adesea sînt omise cu desăvîrșire. Numai literatura este inclusă întotdeauna printre artele frumoase sau estetice. Cursurile de „engleză" și de limbi străine pun adesea accentul mai curînd pe gramatică și pe tehnica vorbirii decît pe arta literară. Această situație face ca titlul de licențiat sau doctor în *arte* să pară un termen impropriu celor care înțeleg „arta" într-un sens estetic; căci studenții pot dobîndi aceste titluri fără să cunoască nimic sau aproape nimic despre artă în acest sens. Termenul de „arte liberale" este încă folosit în sensul medieval, în măsura în care cuprinde și o oarecare doză de știință. Astăzi, o programă analitică de „arte" cuprinde de obicei cîte ceva din matematică și noțiuni de bază din alte cîteva științe; nu atît încît să facă din cineva un om de știință, dar (de presupus) destul pentru a-l face să-și dea seama de contribuția lor culturală.

Deci acesta nu este un sens precis estetic al cuvîntului „artă", căci cuprinde o cantitate considerabilă de știință, și ar putea să nu cuprindă nimic din „artele frumoase", cu excepția literaturii. Îl vom numi sensul *intelectual larg* al artei".

Termenul de „umanistică" este folosit uneori în loc de „arte liberale", cu un sens asemănător. Webster îl definește după cum urmează: „*Umanistică.* Ramurile științei culturii, socotite în primul rînd a conduce spre cultură; în special, clasicii antici și beletristica; uneori, învățătura laică, spre deosebire de cea teologică". În sens larg, o programă analitică în umanistică uneori cuprinde cîteva studii de științe fizice, și firește de științe sociale, istorie, limbă și literatură. Într-un sens mai îngust, ea poate indica o gamă la alegere din cadrul programei analitice a „artelor liberale" în

general, accentul căzînd asupra limbii și literaturii. Ea poate cuprinde studii de arte vizuale și muzică; dar acest lucru nu este totdeauna de la sine înțeles[5]. Pe scurt, „umanistica" poate fi sinonim cu „arte liberale" sau cu „arte" în acest sens; dar toți acești termeni sînt interpretați în variate feluri, pentru a cuprinde mai multă sau mai puțină știință, mai multă sau mai puțină „artă frumoasă". Se consideră „umanistica" din ce în ce mai mult ca fiind deosebită de științele fizice sau ale naturii și de matematică; studiul naturii umane, al societății și al culturii. Psihologia și sociologia sînt uneori incluse, dar adesea umanistica este privită ca antitetică oricărei științe, rezumîndu-se la erudiție de gen literar și estetic.

Vechea conotație a *meșteșugului* ca esențială oricărei forme de artă este oarecum umbrită astăzi de contrastul dintre „artele liberale" și cursurile de „tehnică". Se presupune uneori că numai acestea din urmă tind spre orice fel de meșteșug sau exersare pentru practică, iar cursurile de arte liberale sînt studiate doar pentru că sînt interesante în sine. Dacă nu sînt deloc utile pentru scopuri practice, se presupune că aceste cursuri de arte liberale pregătesc pentru o viață bună în general, și pentru scopuri generale, cum ar fi utilitatea cetățenească, munca de conducere, capacitatea de a avea relații cu oamenii cultivați, capacitatea de a savura și de a îndeplini activități intelectuale. Accentul utilitar al cursurilor tehnice duce la un accent corespunzător al aspectelor neutilitare ale „educației liberale".

[5] Vezi, totuși, discuția asupra acestui termen în lucrarea lui L. Dudley și A. Faricy, *The Humanities: Applied Aesthetics*, New York, McGraw-Hill, 1940, p. 3. „El indică acum toate subiectele cunoașterii cu excepția științelor... cuprinde religia, precum și artele... Vom considera că domeniul umanisticii cuprinde în principal cinci arte: literatură, muzică, arhitectură, pictură și sculptură." (Citat cu permisiunea editorilor.) Un astfel de accent pus asupra artelor vizuale pentru definiția „umanisticii" este ceva nou și oarecum neobișnuit, după cum este și excluderea științelor sociale. El face ca „umanistica" să fie echivalentă cu „arte" în sensul estetic general, care va fi discutat în continuare.

În aceasta, găsim oarecare reminiscențe din vechea idee aristocratică despre educația unui gentilom prin opoziție cu aceea a unui artizan: prima intelectuală și rafinată, cea de-a doua manuală și umilă. *Bailey's English Dictionary* (Londra, 1745) definește „arta" mai întîi în sensul tehnic larg, ca fiind „tot ceea ce este înfăptuit prin spiritul și hărnicia omului". Apoi face următoarea diferențiere: „*Arte liberale și științe*, cele care sînt nobile și alese, și anume gramatica, retorica, muzica, fizica, matematica etc. Arte *mecanice* sînt cele care cer mai multă muncă mîinilor și trupului decît minții; cum ar fi tîmplăria, cioplitoria". Contrastul dintre un program de învățămînt al „artelor" și unul „tehnic" sau profesional este astfel în parte o rămășiță a vechiului contrast dintre „artele liberale" (potrivite unui om liber sau unui gentilom) și artele „mecanice" sau servile (potrivite unui meșteșugar sau slujitor). Acestea din urmă, transformate în știință aplicată, au astăzi desigur un statut social mai ridicat și și-au pierdut stigmatul servilității. De asemenea, se recunoaște că ele cuprind atît muncă manuală cît și intelectuală. (Îndeletnicirile mai manuale, mai puțin intelectuale și creatoare sînt uneori numite „meserii"[6].) Programa analitică a artelor reține într-adevăr ceva din vechiul său prestigiu social, ca fiind destinat celor care au mijloacele, răgazul și capacitatea intelectuală de a studia materii necesare culturii generale mai curînd decît unei anumite ocupații rentabile.

Aceste atitudini schimbătoare contribuie și ele ca termenii „util" și „utilitar" să fie astăzi oarecum ambigui, în special cînd sînt aplicați anumitor arte. Li se poate da un înțeles îngust și oarecum peiorativ, restrîngîndu-le la accepții relativ umile, fizice. În acest sens artele utile sau mecanice sînt

[6] (Webster): *meserie*. „O îndeletnicire care cere pregătire manuală și mecanică și dexteritate... Meseria se aplică la toate ocupațiile și meșteșugurile mecanice, cu excepția celor legate de agricultură; *meșteșug* este adesea sinonim cu *meserie*, dar denotă în special o meserie care cere măiestrie calificată."

deosebite de „artele liberale" și de „artele frumoase". S-a spus de multe ori că studiul artelor liberale are o valoare intrinsecă, constituie o preocupare interesantă în sine. Din acest punct de vedere, el ar fi mai puțin distinct și specific utilitar decît un curs tehnic. Dar „utilitatea" poate și ea să fie concepută în sens larg ca incluzînd foloase intelectuale, morale, religioase și estetice; ca echivalentă cu „necesar" sau „funcțional". În acest sens, o carte sau o pictură poate fi utilă pentru eliberarea sau înălțarea minții, sau pentru a produce plăcere. Întotdeauna s-a recunoscut că artele liberale sînt utile într-un mod intelectual, ca fiind necesare pentru studii avansate în multe domenii, inclusiv cele tehnice.

În acest sens cele șapte arte liberale ale elevului mediu erau clasate drept „arte". Sub definiția generală de „artă" ca „ orice în care îndemînarea poate fi atinsă sau manifestată", *Oxford Dictionary* menționează următoarele:

> 7. Mai ales la plural. Anumite ramuri ale cunoașterii care sînt de natura instrumentelor sau aparaturii intelectuale pentru studii mai avansate, sau pentru activitățile vieții; principalele lor principii fiind deja cercetate și stabilite, ele sînt în situația materiilor ce nu cer decît să fie dobîndite și practicate. În evul mediu se aplicau la *trivium și quadrivium* un stadiu a șapte științe.

Principalul contrast dintre artele liberale sau umanistică și studiile tehnice sau profesionale a ajuns acum să fie făcut pe alte temeiuri decît utilitatea sau lipsa de utilitate. Unul constă din faptul că artele liberale sînt mai generalizate, mai întinse și mai echilibrate ca domeniu; studiile tehnice sînt specializate și intensive. Altul constă din faptul că artele liberale acordă mai multă atenție literaturii și, poate, și altor arte frumoase, pe cînd celelalte pun accentul de obicei pe știința aplicată. Cel de-al doilea contrast nu va fi valabil pentru actuala pregătire tehnică a

execuției muzicale sau picturale; dar este tot mai valabil pentru arhitectură, ceramică și alte „arte frumoase".

DEFINIȚIA 3. a. *Arta este meșteșugul de a produce frumosul sau ceea ce provoacă plăcerea estetică, sau produsul unui asemenea meșteșug.* (În acest sens, „artă" este un termen apreciativ, elogios, implicînd valoare estetică superioară.)

b. *Arta este practicarea oricăreia dintre artele frumoase sau estetice (inclusiv muzica și literatura, precum și anumite arte vizuale), sau produsul unei asemenea practici.* (În acest sens, „artă" este un termen neapreciativ. Este un nume pentru un anumit grup de ocupații, fără vreo implicație cu privire la cît de bine sînt practicate sau cît de bune sînt produsele).

Aceste definiții sînt intermediare ca lărgime. Prima definește „arta" mai ales ca „aplicarea meșteșugului la producerea de frumos, sau de ceea ce provoacă plăcerea estetică; la satisfacerea gustului estetic; la o producție conformă cu principiile estetice"[7]. O vom numai sensul *estetic larg* al acestui termen. Iarăși, atît produsele cît și activitățile sînt numite „artă", sau „opere de artă", ca atunci cînd spunem că Parisul excelează „în producerea de artă".

Această definiție îngustează și mai mult extinderea „artei", excluzînd nu numai pur și simplu „artele utile" și științele aplicate, dar și meșteșugul intelectual în litere, filozofie și știință pură pe care își propun să-l dea „artele liberale". Ea este încă destul de largă prin faptul că include meșteșugul în muzică și poezie, precum și în anumite arte vizuale, cum ar fi pictura și sculptura. Numai un produs al acestor arte anume este o „operă de artă", conform acestei definiții, și numai cel ce practică aceste arte va fi un „artist".

„Artă" în acest sens este numită uneori „artă frumoasă". Totuși, determinativul este adesea

[7] Vezi *Oxford*, „Artă", def. I, 5; II, 10; „artist", def. III, 7. *Webster*, „artă", def. 9.

omis, în special în estetică. Astfel, arhitectura, pictura, sculptura, muzica, poezia și artele decorative sînt uneori grupate ca „arte frumoase" și alteori ca „arte", „arte specifice" sau „diverse arte". „Frumoase" se adaugă uneori cînd este necesar să se distingă acest grup de așa-zisele „arte utile" și de inginerie și științe aplicate. Acestea din urmă, totuși, au avut tendința de a renunța cu totul la denumirea de „artă", folosind în locul ei „tehnologie". Aceasta face ca denumirea de „artă" să rămînă singură în posesia domeniului estetic, fără a mai avea nevoie de determinantul „frumoasă".

Cu sau fără „frumoasă", cuvîntul „artă" în acest sens include muzica și poezia. Cu sau fără „frumoasă", el este folosit și într-un sens îngust, restrîns la artele vizuale. Primul este cel pe care îl vom discuta acum. Unele dintre definițiile „artei frumoase" sînt sinonime cu acest sens al „artei" și vor fi luate în discuție odată cu el.

Folosirea cuvîntului „artă", singur în acest sens, este relativ modernă. Determinantul „frumoasă" era socotit necesar din cauza înțelesului foarte larg al „artei" în general. Acum că acest înțeles foarte larg este pe cale de a dispărea, determinantul este mai puțin necesar. Chiar și fără el, cuvîntul „artă" este înțeles în mod obișnuit în sens estetic, în timp ce majoritatea vechilor „arte utile" s-au transformat în ramuri ale ingineriei, tehnologiei și științei aplicate, și sînt astfel desemnate.

„Artă" în sensul 3a nu cuprinde de obicei frumusețile naturii; numai pe cele făcute de îndemînarea omului. O strînsă asociație între ideile de „artă" și „frumos" i-a făcut pe unii scriitori să vorbească despre „arta în natură" cu sensul de „frumosul în natură", cum ar fi în apusuri de soare, flori și cîntecul păsărelelor. Aceasta tinde să piardă din vedere ideea de bază, originală, a artei ca meșteșug. Dar această idee poate reveni atunci cînd un scriitor religios vorbește despre artistul divin care a creat aceste frumuseți naturale.

Sydney Colvin, în importantele sale articole despre „artă" și „arte frumoase" din *Encyclopaedia Britannica*[8], distingea artele frumoase în general ca fiind „acele arte ale omului care izvorăsc din imboldul său de a face sau a făuri anumite lucruri în anumite feluri de dragul, în primul rînd, al unui anume fel de plăcere, independentă de utilitatea directă pe care i-o dau făcîndu-le sau făurindu-le, și apoi de dragul unei plăceri asemănătoare pe care o încearcă văzîndu-le sau contemplîndu-le atunci cînd sînt făcute sau făurite de alții". Pe aceeași bază, *Oxford Dictionary* definește un „artist" (def. III, cu privire la arte frumoase) ca fiind „Cel care se îndeletnicește cu o artă care are ca scop să placă... Cel care cultivă una dintre artele frumoase în care scopul este îndeosebi acela de a satisface emoțiile estetice prin perfecțiunea execuției, în creație sau reprezentare". Colvin continuă să enumere acele arte pe care le socotește „frumoase" — „cele cinci arte majore ale arhitecturii, sculpturii, picturii, muzicii și poeziei, împreună cu un număr de arte minore sau auxiliare, dintre care dansul și teatrul sînt printre cele mai vechi și universale".

Definirea artei ca meșteșugul de a produce „frumosul" sau „plăcerea estetică" lasă mult loc unor interpretări diferite. Aceeași ambiguitate apare la definirea artei ca producție „conform principiilor estetice". Toți acești termeni stîrnesc discuții asupra valorii estetice. Dacă îi folosim la definirea artei, cum putem ști dacă într-un anumit caz este vorba de artă sau nu? Decizia se va bizui pe normele noastre de valoare. Rezultă că termenul „artă" în sine va fi un termen laudativ, nu unul de descriere obiectivă. Orice încercare de a-l folosi pentru a determina un domeniu de fenomene pentru studiul științific va fi încurcată de probleme apreciative.

În folosirea actuală, se aleg două alternative. Una, pe care o putem numi sensul *laudativ* al

[8] Ed. a 11-a, 1911. Ediția a 14-a tratează aceste subiecte într-o manieră mai sumară, fără o dezvoltare teoretică.

„artei", pune accentul pe specificațiile apreciative ale termenului. Numai acele activități și produse care le îndeplinesc sînt recunoscute drept artă. A numi un lucru „artă" în acest sens înseamnă a-l lăuda ca frumos, valoros sau plăcut. Prin definiție, deci, nu există artă urîtă, neîndemînatică sau neplăcută. Spunem despre o pictură care nu ne place: „Asta-i artă?" Spunem despre pictor: „Nu-l consider un adevărat artist". Cei care achiziționează obiecte pentru muzeele de artă și-au pus adeseori întrebarea, în special cu privire la operele primitive sau cele moderne neconvenționale: „Este oare într-adevăr artă?" Uneori se va decide că o statuie primitivă nu-și are locul într-un muzeu de artă, ci într-unul de arheologie sau de etnologie. Astfel „artă" este folosit ca un termen restrîns de apreciere, chiar și în cadrul unui domeniu ca sculptura sau pictura. Faptul de a fi o statuie sau o pictură în ulei nu este de ajuns ca un obiect să constituie o operă de artă; el trebuie să aibă și frumusețe și să fie făcut conform „principiilor estetice", oricare ar fi acestea.

A doua alternativă este aceea de a interpreta „arta" și „arta frumoasă" într-un sens neutru *descriptiv, nu apreciativ*. Aceasta pune accentul pe natura generală a *ocupației sau meseriei și a produselor ei*, mai curînd decît pe frumusețea sau meritul lor. Deoarece pictura, sculptura și celelalte arte în parte sînt clasificate *in toto* sub titlul general de „artă" și „artă frumoasă", atunci orice exemplu de una dintre aceste arte este în mod necesar un exemplu de „artă" și „artă frumoasă" în general. Ea este clasificată astfel pe baza tehnicii sale, a materialului și a formei generale. A o clasifica astfel nu implică nici o apreciere a ei într-un fel sau altul. În acest sens, arta poate fi frumoasă sau urîtă, plăcută sau neplăcută, iar un om poate fi un foarte prost artist. În acest sens, vorbim despre „arta copiilor" sau „arta nebunilor", înțelegînd prin aceasta orice fel de desen făcut de aceste persoane, fie că este sau nu considerat îndemînatic sau frumos.

Din punct de vedere statistic, oricine practică

arta ca mijloc de existență este un artist, fie bun sau rău; se ia drept bun că are un minim necesar de îndemînare. Un inventar pentru asigurarea contra incendiilor va înscrie orice pictură în ulei sau orice piesă de sculptură drept un „obiect de artă", fără să mai cerceteze calitățile sale estetice. Acest punct de vedere neapreciativ este adoptat de obicei de către etnologi, cînd vorbesc despre artele și produsele artistice ale unui anumit grup cultural. Această uzanță nu închide calea unei aprecieri explicite prin alți termeni: se poate spune că artele poporului A sînt ordinare și grosolane, în timp ce acelea ale poporului B ating o tehnică rafinată și o frumusețe a formei.

Pentru a face loc acestor două varietăți de înțelesuri, definiția 3a a fost împărțită în două sensuri. Primul implică o apreciere favorabilă: (a) „Arta este meșteșugul de a produce frumosul, sau produsul acestui meșteșug". Al doilea este neapreciativ: (b) „Practicarea oricărei arte frumoase sau estetice, sau produsul acestei practici". Orice poem sau compoziție muzicală, oricît de inferioare ar fi, sînt opere de artă și de artă frumoasă, în acest din urmă sens. Îl vom numi înțelesul *larg estetic, neapreciativ* al „artei". Este foarte mult folosit astăzi în estetică, psihologie și științe sociale, ca o denumire obiectivă pentru anumite tipuri de fenomene.

Legătura dintre aceste două variante se poate observa ușor. Caracteristica esențială a artei sau a artei frumoase este concepută ca dedicare unui țel de frumusețe sau plăcere estetică. Anumite arte, cum ar fi pictura și muzica, sînt considerate ca fiind de obicei dedicate acestui țel; deci, ca arte frumoase. În general, deci, oricine practică una dintre aceste arte ajunge să fie considerat artist, și oricare dintre produsele sale este acceptat ca operă de artă. Accentul se pune pe natura tehnicilor sau ocupațiilor în sine, renunțîndu-se la condiția de înaltă calitate sau de reușita în producerea frumosului.

Distincția este doar relativă. Este absolut necesar să existe o urmă de apreciere în orice refe-

rire la artă sau meșteșug. Acesta din urmă implică pricepere, competență, capacitatea de a-ți folosi prompt și eficient cunoștințele — cu alte cuvinte, de a face ceva bine. Dar multe feluri de meșteșuguri sînt măsurabile obiectiv, ca viteza și corectitudinea de a bate la mașina de scris sau de a trage într-o țintă. Aprecierea lor nu cuprinde norme morale sau estetice discutabile. Rezultatele nu trebuie să fie valoroase sau utile într-un mod general, social. Magia neagră și necromanția erau considerate arte; furtul de buzunare este o artă de valoare limitată și îndoielnică. În acest sens larg, vag, oricine practică o anumită ocupație se presupune că are oarecare îndemînare. Elementul de apreciere devine emfatic și problematic atunci cînd „arta" este făcută să presupună un înalt grad de abilitate de a produce frumosul sau valoarea estetică, ca în definiția 3a.

Aceleași două interpretări — laudativă și neapreciativă — se aplică și definițiilor 4 și 5 de mai jos. De aceea li s-a dat și acestora cele două formulări. Definițiile 4 și 5 diferă de 3 prin faptul că includ o gamă mai îngustă de arte diferite.

DEFINIȚIA 4. a. *Arta este meșteșugul de a produce frumosul în formă vizibilă, sau produsul acestui meșteșug.* b. *Arta este practicarea uneia dintre artele estetice vizuale* („arte frumoase" în acest sens restrîns), *sau produsul acestei practicări.*

DEFINIȚIA 5. a. *Arta este meșteșugul de a produce frumosul în formă vizibilă în pictură, sau produsul acestui meșteșug.* b. *Arta este pictura, sau un produs al ei.*

Al patrulea tip de definiție restrînge noțiunile de „artă" și „artă frumoasă" la acele arte care produc frumosul *vizibil*. Îl vom numi sensul *estetic vizual* al ambelor noțiuni. Iarăși, „artă" sau „artă frumoasă" în acest sens poate însemna nu numai activitatea ci și produsul, ca atunci cînd vorbim de un muzeu de artă.

În cea de-a cincea definiție, „artă" se rezumă

numai la activitatea *picturii* şi la produsele ei. Acesta este sensul *estetic pictural* al „artei".

În *Oxford Dictionary*, sensul I, 6, artă înseamnă „aplicarea meşteşugului la artele de imitaţie şi desen: pictură, gravură, sculptură, arhitectură; cultivarea acestora ca principii, practică, rezultate; producerea iscusită a frumosului în forme vizibile. (Acesta este cel mai obişnuit sens modern al artei, cînd este folosită fără nici un calificativ. Nu se află în nici un dicţionar englez dinainte de 1880, şi pare să fi fost folosit mai ales de pictori şi de scriitori despre pictură, pînă în secolul actual)". În consecinţă, un artist (*Oxford*, sensul III, 8) este „cel care practică artele desenului; cel care caută să exprime frumosul în formă vizibilă. În acest sens, uneori include pe sculptori, gravori şi arhitecţi; dar popular, şi în cea mai curentă accepţie a cuvîntului, se rezumă la: cel care cultivă arta picturii ca profesie".

Astfel ideea de artă este restrînsă nu numai la aşa-zisele „arte de imitaţie şi desen", ci doar la una dintre acestea: arta picturii. Aceasta din urmă este cea mai îngustă definiţie a artei, în care o noţiune care cuprindea cîndva întregul domeniu al îndemînării omeneşti este limitată la singura activitate de a picta imagini. Ea nu a dobîndit prea multă circulaţie în estetica de specialitate sau critica de artă.

Un înţeles ceva mai larg, cuprinzînd mai multe arte vizuale, este foarte răspîndit astăzi, atît în limbajul de specialitate cît şi în cel popular. Se poate vorbi despre „studierea artei" înţelegîndu-se pictura în particular; dar este de aşteptat ca o şcoală de artă, un muzeu de artă, sau o istorie a artei, să se ocupe şi de alte arte vizuale în afară de pictură. Astfel, Webster, după ce defineşte „arta" ca artă frumoasă în general, continuă: „Specif., asemenea aplicaţie [a îndemînării şi a gustului] la producerea frumosului în materiale plastice prin imitaţie sau desen, ca în pictură şi sculptură; ca: el preferă arta literaturii". De asemenea, spune Webster, înţelesul de „artă frumoasă" este uneori restrîns la pictură, desen, arhitectură şi sculptură.

Înţelesul estetic vizual al „artei" este bine stabilit în administraţia învăţămîntului. Aici termenul „artă", sau „artă frumoasă" delimitează o arie restrînsă de studiu cu tipuri specifice de materiale şi activităţi; o arie distinctă de muzică şi literatură, şi mai mult sau mai puţin coordonată cu ele. „Arta, muzica şi (literatura) engleză" sînt socotite a fi trei materii separate ale programului de învăţămînt, trei secţii ale facultăţii, trei grupuri diferite de cursuri — chiar dacă toate trei ar putea uneori să coopereze la un proiect comun. Bibliotecile urmează acelaşi principiu la clasificarea cărţilor lor.

Din punct de vedere teoretic, această definiţie prezintă cîteva noi probleme de elucidat. În general, care este „forma vizibilă" în artă, şi ce arte produc asemenea forme? Ce înseamnă a numi unele arte „artele de imitaţie şi desen"? În particular, ce arte sînt incluse? Pictura este totdeauna menţionată; sculptura şi arhitectura, de obicei; desenul şi gravura, uneori. Numeroase alte arte dedicate formei vizuale sînt de obicei omise. Arhitectura, deşi menţionată în multe liste, este de obicei predată ca obiect şi secţie separate în universităţi, cel puţin ca profesie ce urmează a fi practicată. „Artă" şi „arhitectură" sînt deci privite ca domenii distincte şi coordonate. În acelaşi timp, „istoriile de artă" dau de obicei un loc de frunte istoriei arhitecturii, şi aceasta este studiată împreună cu alte arte vizuale din punctul de vedere al cunoaşterii şi aprecierii.

REZUMAT: *cinci definiţii bazate pe noţiunea de meşteşug; cuprinzînd cam optsprezece înţelesuri diferite.*

1. *Sensul tehnic larg.* Arta este un meşteşug util sau produsul acestui meşteşug; în special, un meşteşug care este dezvoltat şi transmis pe plan social, ca un sistem încercat de metode pentru adaptarea mijloacelor la scopuri determinate.

2. *Sensul intelectual larg.* Arta este meşteşugul

procupărilor intelectuale și culturale, sau o ramură a cunoașterii care conduce la acest meșteșug.

3. *Sensurile estetice largi, laudative și neapreciative. a.* Arta este meșteșugul în producerea de frumos sau de ceea ce provoacă plăcere estetică, sau produsul acestui meșteșug. *b.* Arta este practicarea oricăreia dintre artele frumoase sau estetice (inclusiv muzica și literatura, precum și anumite arte vizuale) sau produsul acestei practicări.

4. *Sensurile estetice vizuale, laudative și neapreciative. a.* Arta este meșteșugul în producerea frumosului sub formă vizibilă, sau produsul acestui meșteșug. *b.* Arta este practicarea uneia dintre artele estetice vizuale („arte frumoase“ în acest sens restrîns), sau produsul unei asemenea practicări.

5. *Sensurile estetice picturale, laudative și neapreciative. a.* Arta este meșteșugul în producerea frumosului sub formă vizuală în pictură, sau produsul acestui meșteșug. *b.* Arta este pictura, sau un produs al ei.

2. Definiții și teorii ale artei la anumiți scriitori

Am examinat pînă acum acele definiții ale „artei“ care au dobîndit suficientă circulație pentru a fi recunoscute și cuprinse în lucrările de referință clasice, cum ar fi *Oxford Dictionary*, *Webster's Dictionary* și *Encyclopaedia Britannica*. Aceasta nu înseamnă că ele sînt juste și toate celelalte greșite. Noi pornim de la premisa că nu există o definiție justă sau greșită prin natura eternă a lucrurilor. Există diferite idei și grupe de fenomene, fiecare important în felul său, cărora li s-a atașat denumirea de „artă“. Cînd un scriitor vorbește despre „artă“, el tinde să sugereze una sau mai multe dintre aceste idei, ajutîndu-se de context pentru a indica la care vrea să se refere. Dacă un anumit scriitor folosește cuvîntul într-un alt sens, cu totul diferit, el riscă să fie înțeles greșit, agravînd și mai mult o situație confuză existentă. Îi revine

sarcina de a dovedi de ce acesta este de preferat; dar chiar și așa, noua sa definiție nu va deveni recunoscută sau „corectă“ din punct de vedere lexicografic pînă cînd nu va dobîndi o răspîndire destul de mare, plină de autoritate. Atunci ea poate fi trecută în viitoarele dicționare.

Unii autori de estetică acceptă o definiție curentă, din dicționare, asupra „artei“, și apoi își prezintă ideile despre natura și valorile artei astfel definite. Oricare din definițiile menționate mai sus permite o mare latitudine în această privință. Alți autori preferă să-și concentreze atacul asupra definițiilor curente și să-și exprime părerile sub forma unei noi definiții fundamentale asupra acestui termen. Drept urmare, domeniul esteticii abundă în definiții individuale asupra artei, majoritatea cărora nu sînt folosite niciodată de altcineva în afară de autorii lor. Cîteva dintre cele mai vechi au fost acceptate și sînt acum incluse, mai mult sau mai puțin revizuite, în dicționarele explicative. Ar fi nevoie de un spațiu foarte mare ca să cităm toate definițiile individuale recente despre artă, și rezultatele nu ar justifica acest lucru. În orice caz, s-au publicat mai multe cercetări și rezumate asupra lor.

Rezumate ale definițiilor date de diferiți filozofi au fost alcătuite de Külpe[9], Listowel[10], Rader[11], Heyl[12], Parker[13], și alții. Una dintre cele mai recente și mai scurte este aceea a lui Parker, care precizează că „trei concepții generale asupra artei au dominat istoria esteticii: *imitație*, *imaginație* și *expresie* sau *limbaj*“. Nu există o contra-

---

[9] O Külpe, „The Conception and Classification of Art from a Psychological Standpoint“. *Univ. of Toronto Studies*, „Psychological Series“, 1907, II, 1—23.

[10] Earl of Listowel, *A Critical History of Modern Aesthetics*. Londra, 1933.

[11] M. M. Rader, *A Modern Book of Esthetics*. An Anthology. New York, 1935.

[12] B. C. Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*. New Haven, 1943. Cu o valoroasă discuție asupra problemelor logice și semantice privind definirea artei.

[13] DeWitt Parker, „Aesthetics“. *Encyclopedia of the Arts*, New York, 1946.

dicție între concepțiile artei ca limbaj și ca imaginație, afirmă Parker; și citează ca cea mai bună definiție scurtă a artei pe aceea a lui Shelley — „expresia imaginației". Relatarea sa este incompletă și mult prea simplificată, prin faptul că nu ține seama de noțiunea de bază, de origine, a artei ca meșteșug, precum și de marele accent ce s-a pus mai tîrziu pe relația ei cu frumosul, plăcerea și experiența estetică. Propria sa definiție despre artă, ca limbaj liric, opac și plurisugestiv, se îndepărtează mult de accepția curentă a acestui termen. Mai tîrziu vom reveni la acest mod general de a defini arta în termeni de *expresie sau comunicare*.

Marele romancier Lev Tolstoi, în *Ce este arta?*[14], include o privire istorică asupra definițiilor artei. Aceasta îl conduce la propria sa definiție, după Véron, a artei ca „expresie și comunicare a sentimentului". Tolstoi trece în revistă pe principalii autori care au asociat „arta" cu „frumosul". Începînd cu Winckelmann, pentru care „legea și țelul oricărei arte este numai frumosul", el le atribuie păreri similare lui Lessing, Herder, Goethe și altora pînă la Kant. Frumosul, adaugă el, a fost înțeles ca „ceva ce există în mod absolut și se întrepătrunde mai mult sau mai puțin cu Binele". Mai mulți autori englezi și francezi (Kames, Batteux, Diderot, Voltaire, d'Alembert) au susținut apoi, spune Tolstoi, că gustul decide ce este frumos, că plăcerea sau bucuria este țelul artei și că legile gustului nu pot fi stabilite. După Schiller, „țelul artei este, ca și la Kant, frumosul, al cărui izvor este plăcerea fără avantaj practic". Tolstoi trece apoi în revistă nașterea idealismului metafizic german, cu teoria sa că arta și frumosul exprimă spiritul divin, cosmic. El continuă:

[14] Aylmer Maude, *Tolstoy on Art*, Boston (Small, Maynard and Co.), 1924. Este o culegere de eseuri cuprinzind, în Partea XIII, „Ce este arta?"; de asemenea, „Despre artă" și alte însemnări și eseuri asupra acestui subiect. Tolstoi se folosește din plin pentru informarea istorică de lucrarea lui M. Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik* (1872). „Ce este arta?" a fost publicat pentru prima dată în 1898.

Cele mai recente și mai cuprinzătoare definiții ale artei, în afară de concepția frumosului, sînt următoarele: (1)*a*. Arta este o activitate care se produce chiar și în lumea animalelor, izvorînd din dorința sexuală și înclinația spre joc (Schiller, Darwin, Spencer), și *b*. însoțită de o excitație plăcută a sistemului nervos (Grant Allen). Aceasta este definiția fiziologic-evoluționistă. (2) Arta este manifestarea externă, cu ajutorul liniilor, culorilor, mișcărilor, sunetelor sau vorbelor, a emoțiilor simțite de om (Véron). Aceasta este definiția experimentală. Conform celei mai recente definiții (Sully), (3) Arta este „producerea unui obiect permanent sau a unei acțiuni trecătoare care sînt destinate nu numai să ofere o plăcere activă celui care le-a produs, dar și să transmită o impresie plăcută unui număr de spectatori sau ascultători, cu totul separat de orice folos personal pe care l-ar putea aduce".

Cum se leagă aceste teorii de definițiile artei acceptate în mod curent de dicționare? Definiția 3a din acest grup este o rămășiță parțială a acestei serii de teoretizări, de la Winckelmann la Sully. Lexicografii n-au făcut decît să lase deoparte amănuntele cele mai controversate ale acestor teorii, particularitățile fiecăreia dintre ele, păstrînd ca numitor comun ideea că „arta este meșteșugul de a produce frumosul sau ceea ce provoacă plăcerea estetică, sau produsul acestui meșteșug". Ei au lăsat deoparte și au evitat să ia atitudine în privința faptului dacă frumosul *sau* plăcerea este lucrul cel mai important; sînt acceptate amîndouă. Au lăsat deoparte ideile metafizice controversate ale transcendentalismului german, și întreaga problemă dacă frumosul este absolut sau relativ, subiectiv sau obiectiv. Au lăsat deoparte multe teorii incidentale, cum ar fi înrudirea artei cu jocul. Într-un cuvînt, s-a încercat a se da o noțiune care să poată fi folosită ca mijloc neutru de schimb de către persoane de toate opiniile. Această definiție nu este

nici pe departe o teorie completă asupra naturii artei, frumosului și plăcerii, ci este un prim punct de plecare din care se pot dezvolta multe feluri de teorii asupra acestui subiect. Așa cum este, nu-l va satisface pe cel care dorește o definiție care să cuprindă o teorie completă, specifică, asupra naturii artei și frumosului care să coincidă cu propriile sale vederi. Dar este un instrument de discuție destul de util, pentru că poate fi folosit de foarte mulți oameni care împărtășesc aceeași convingere de bază că arta este producerea de frumos și (sau) de plăcere estetică.

Cu toate acestea, nu este o definiție complet neutră, necontroversată, în ciuda eforturilor lexicografilor. Nici nu ar putea să fie astfel, fără a fi atît de abstractă încît să nu aibă aproape nici un înțeles. Mai dăinuie în jurul ei asociații speciale din teoriile care i-au dat naștere, făcînd-o să pară că implică aceste teorii, și deci că îl lezează pe cel care nu le acceptă. Definirea artei în termeni de frumos și plăcere nu face decît să treacă problema mai departe, așa cum fac toate definițiile și toate teoriile: explicînd noțiunea A în termeni de B și C, trebuie să le explicăm pe B și C, pînă cînd ajungem la niște noțiuni care să pară destul de familiare și evidente pentru a fi luate ca atare, sau pînă cînd autorul obosește. Tolstoi înțelege atît „frumosul" cît și „plăcerea" ca implicînd anumite convingeri cu care nu este de acord; de aceea el nu este de acord să definească „arta" prin acești termeni. Vom reveni îndată la această problemă și la teoria lui Tolstoi asupra artei ca expresie.

Rader, în antologia sa de citate, clasifică recentele teorii asupra artei sub următoarea listă de titluri: joc (Lange, Groos); voința de putere sau împlinirea dorinței (Nietzsche, Freud, Parker); expresie și comunicare a emoției (Véron, Tolstoi, Hirn); plăcere (Marshall, Santayana); intuiție, tehnică (Croce, Bergson, Bosanquet); intelect (Maritain, Fernandez); formă (Parker, Bell, Fry, Carpenter); empatie (Lipps, Lee); detașare psihologică (Bullough, Ortega y Gasset); izolare și echi-

libru (Münsterberg, Puffer, Ogden, Richards și Wood); influență culturală (Spengler, Mumford); instrumentalitate (Morris, Dewey, Whitehead). Aproape toți, spune el, sînt de acord cu un același principiu: că o operă de artă nu este o simplă imitație sau reproducere a faptelor, și nu o simplă manipulare a materiei; ea este o „proiecție a inspirației artistului, a sentimentelor sale, a preferințelor sau simțului său asupra valorilor"[15].

Nu toate aceste teorii sînt oferite explicit ca *definiții* asupra artei. Unele dintre ele sînt, iar altele sînt formulate mai nedefinit ca teorii despre artă și valorile ei, sau despre procesele de făurire și experimentare a artei. Unele studii și antologii de citate le numesc, pe rînd, definiții, teorii, doctrine, păreri, idei sau concepții despre artă. O asemenea imprecizie este caracteristică esteticii în general, și în special acestei faze a ei. Prea mulți critici de artă și esteticieni nu au o idee limpede de ceea ce este și ceea ce ar trebui să fie o definiție: și anume, o scurtă precizare a înțelesului unui cuvînt ca mijloc de comunicare[16]. Drept urmare, ei formulează tot felul de afirmații despre natura artei, valorile, procedeele ei etc., ca și cum acestea ar fi noi definiții despre cuvîntul „artă" însuși. Se pot găsi nenumărate propoziții care încep cu „arta este..." sau „natura fundamentală a artei constă din..." etc., fără să se indice dacă sînt destinate a fi definiții de bază ale termenului. Același autor va face mai multe asemenea afirmații, foarte diferite pentru că se

[15] *Op. cit.*, p. XV.

[16] Heyl (*op. cit.*, p. 10) arată falsitatea a ceea ce semanticienii numesc definiții „reale" sau „metafizic realiste" sau „cvasi" definiții, cu privire la artă. Acestea sînt definiții, spune el, „care pretind să dezvăluie «adevărata natură», «caracteristica ultimă», «conținutul», «esența» sau «realitatea» lucrurilor la care se referă". Definițiile voliționale, continuă el, „prin contrast cu afirmațiile (declarațiile sau aprecierile), sînt privitoare la limbaj; ele definesc cuvinte nu lucruri; ele nu afirmă fapte și deci nu ridică probleme de adevăr sau falsitate". El îl citează pe I. A. Richards care avertizează că „marea capcană a limbajului" este confuzia dintre o definiție și o afirmație care nu se referă la folosirea cuvintelor.

aplică la diferite aspecte ale artei, fără să indice pe care anume, dacă este cazul, îl exprimă definiția sa de bază. Interpretările teoriilor anterioare sînt adesea făcute cu aceeași lipsă de discernămînt. De exemplu, s-a spus uneori că Platon definea arta ca imitație, sau imitație a naturii. E greșit. Concepția de bază a lui Platon despre *techne*, ca și aceea a tuturor anticilor (el nu s-a oprit pentru a o defini în mod formal) era cea de îndemînare utilă, în general, pe care am numit-o „sensul tehnic larg" al artei. Teoria sa despre imitație se aplica doar la anumite feluri de artă figurativă, într-un mod foarte special.

Această exprimare vagă contribuie la dificultatea de a cerceta și a enumera definițiile individuale recente asupra artei, deoarece adesea este imposibil de precizat ce anume este destinat a fi o definiție și ce nu. Evident, mulți din termenii citați mai sus se referă la teorii despre artă și nu la definiții ale acestui cuvînt. Nimeni nu va *defini* în mod serios arta drept „intelect", „voință de putere", „influență culturală" sau „instrumentalitate". Ca denumiri ale teoriilor despre artă, aceste noțiuni nu se exclud reciproc.

Rezumat. Cîte definiții despre „artă" am observat noi, în total, pînă acum? Este greu să le numărăm exact, căci multe dintre ele se suprapun sau afirmă idei similare prin cuvinte diferite. Dar, în mare vorbind, am deosebit mai întîi optsprezece înțelesuri din dicționare, bazate pe noțiunea de meșteșug. Lista de definiții a lui Tolstoi este în parte acoperită, dar el adaugă încă două: (1) noțiunea de artă ca activitate jucăușă, plăcută, și (2) noțiunea de artă ca expresie. Pe aceasta din urmă o acceptă și el și o dezvoltă. Parker acceptă și el noțiunea de artă ca un fel de expresie a limbajului, și mai adaugă cîteva variante noi. El se mai referă și la două înțelesuri mai vechi, neacoperite exact în celelalte liste ale noastre: (1) arta ca imitație și (2) arta ca imaginație. Am deosebit astfel aproximativ *douăzeci și două* de înțelesuri ale „artei".

3. Supărătoarea ambiguitate a „artei". Ce se poate face în această privință?

Deoarece arta este complexă și multilaterală, diferitele teorii ne pot lămuri în privința diferitelor aspecte ale naturii ei. Nu este deloc inoportun să avem mai multe *explicații* diferite despre artă sau *norme* pentru evaluarea ei, cel puțin atîta timp cît înțelegerea noastră este rudimentară. Dar este într-adevăr inoportun să avem atît de multe *definiții* diferite ale cuvîntului „artă". O asemenea ambiguitate duce la confuzie sau la imposibilitatea de a ne înțelege unii pe alții în discuție, astfel încît se împiedică schimbul de idei și progresul cunoașterii. Ambiguitatea aproape a tuturor cuvintelor este atît de mare încît sînt puține speranțe că ar putea fi eliminată cu totul, astfel încît fiecare cuvînt să aibă o singură definiție. O oarecare ambiguitate este inevitabilă atîta timp cît gîndirea și limbajul sînt în dezvoltare. Ea prezintă anumite avantaje prin faptul că oferă o bogăție de asociații pentru fiecare cuvînt, și prin faptul că restrînge numărul de cuvinte diferite care trebuie să fie învățate. Ambiguitatea este un fel de elasticitate, în care un cuvînt dat poate funcționa în diferite chipuri, în special cu ajutorul contextului care să indice ce înțeles se are în vedere. Dar această ambiguitate poate foarte ușor să devină excesivă, în special cînd un cuvînt important are mai multe înțelesuri de bază în același domeniu de discuție și în contexte asemănătoare. Acesta este în mod categoric cazul cu „arta".

Fără îndoială, oricine va fi de acord că marea ambiguitate a înțelesului „artei" nu este dorit. Totuși fiecare va persista în a crede că propria sa definiție este cea mai bună și trebuie să fie adoptată de toți. Nu există o soluție simplă la această dificultate, mai ales într-o societate democratică unde nici un dictator și nici o academie de savanți nu sînt investiți cu puterea de a impune o hotărîre.

Totuși s-ar realiza foarte mult în reducerea numărului mare și în continuă creștere a defini-

ţiilor asupra artei, dacă toţi teoreticienii ar înţelege un fapt foarte simplu. Nu este întotdeauna necesar, cînd prezinţi o nouă teorie despre ceva, s-o expui ca o nouă *definiţie* de bază a acelui fapt. De obicei, este tot atît de uşor să accepţi una din definiţiile curente existente, sau ceva destul de asemănător ei, şi apoi să-ţi prezinţi noua idee ca o *propunere despre* acea noţiune, sau despre fenomenele la care se referă. Doi oameni pot accepta aceeaşi definiţie convenţională, scurtă, despre „guvern", şi totuşi să aibă păreri cu totul diferite asupra fiecărei probleme amănunţite legate de guverne: cum s-au dezvoltat, cum funcţionează şi cum ar trebui să funcţioneze, care este cel mai bun acum şi în viitor şi în ce condiţii. În majoritatea cazurilor, ar fi foarte posibil pentru esteticienii rivali să accepte o definiţie consacrată a „artei" — de exemplu, că arta este un meşteşug util — şi apoi să-şi avanseze teoriile lor despre artă în acest sens. De exemplu, ar putea să spună în continuare că anumite feluri de artă, în sensul de meşteşug util, sînt destinate să producă plăcerea estetică, iar altele nu, dar sînt destinate altui scop. Ar putea să spună că unele sau toate genurile de artă sînt moduri de expresie şi de comunicare; că unele implică imitaţie şi imaginaţie; că unele sînt bune şi altele rele etc. Nu este nevoie să se dirijeze toate argumentele estetice asupra definiţiei de bază a termenilor. Se poate accepta de multe ori, de dragul discuţiei, orice definiţie susţinută de adversar, şi să-ţi exprimi apoi propriile păreri în aceşti termeni. Dacă el insistă că „arta" se referă numai la pictură, putem accepta această definiţie pentru moment, şi să încercăm să găsim alt cuvînt (cum ar fi „tehnici") pentru a cuprinde poezia şi muzica.

Alte lucruri fiind egale, cea mai avantajoasă este definiţia care şi-a dobîndit deja o utilizare stabilă în cadrul unui anumit domeniu. O definiţie cu totul nouă, individuală şi specială, are sarcina de a dovedi că prin adoptarea ei discuţia şi cercetarea vor fi uşurate, într-o măsură care să justifice efortul implicat în a-i convinge pe toţi

s-o adopte. Şi mai grea este sarcina celui care ar inventa un nume cu totul nou pentru fenomene vechi şi familiare, şi să ne convingă să-l adoptăm. Marele conservatorism al lexicografiei — alegerea de nume şi definiţii convenţionale — este în concordanţă cu o extremă originalitate şi chiar radicalism în alte privinţe. Faptul că foarte puţine definiţii individuale recente asupra artei sînt acceptate de dicţionare este un semn că lexicografii urmează politica conservatoare, amintită mai sus, de a evita o multiplicitate excesivă a definiţiilor; de a aştepta pînă cînd un înţeles atinge o anumită circulaţie sau aprobare a specialiştilor înainte de a-l include. Aceasta arată că ei privesc „definiţiile" cele mai recente ale artei ca teorii controversate despre artă, care nu merită încă să fie clasate ca înţelesuri fundamentale ale termenului. Desigur, un asemenea conservatorism ar putea fi şi exagerat, şi am recunoscut deja că este necesară o revizuire frecventă a definiţiilor importante.

Calea rezonabilă, de mijloc, în această privinţă este (a) de a începe cu lista din dicţionare a definiţiilor stabilite, şi de a vedea dacă una dintre ele este destul de adecvată pentru a sluji nevoile prezente printr-o revizuire a amănuntelor ei; (b) de a examina alte definiţii, vechi şi noi, pentru a afla ce idei importante exprimă; apoi (c) de a decide care dintre aceste idei ar trebui să fie incluse ca înţelesuri stabilite ale termenului în discuţie, şi care să fie denumite cu alte nume.

4. Cît de întins trebuie să fie domeniul indicat de cuvîntul „artă"?

Nu ar fi necesar, chiar dacă ar fi posibil, să avem un singur înţeles pentru cuvîntul „artă". Aproape toate cuvintele au mai mult decît un singur înţeles. Dicţionarele pot înşira zece sau douăzeci de definiţii despre un cuvînt, şi totuşi acesta poate fi folosit fără a se face confuzii serioase — cu condiţia ca fiecare definiţie să fie folosită într-un

domeniu diferit sau o sferă diferită a discuţiei. „Masă" înseamnă un lucru cînd este vorba de mobilier; un altul în fizică; un altul cînd este vorba despre mulţime de oameni. Nu vom încerca să dovedim că o anumită definiţie a artei, veche sau nouă, este corectă sau cea mai bună pentru toate domeniile şi că toate celelalte trebuie să fie eliminate.

Fiecare definiţie este în funcţie de alte cuvinte, şi de aceea depinde de modul cum sînt definite aceste cuvinte la rîndul lor. Nu putem accepta cu totul o definiţie a „artei" pînă cînd nu acceptăm o definiţie satisfăcătoare a cîtorva din aceste cuvinte — „meşteşug", „frumos", „plăcere", „expresie" etc. Astfel este imposibil să se găsească o definiţie cu totul satisfăcătoare pentru un singur termen izolat dintr-un domeniu de specialitate, unde toţi sînt legaţi între ei. Întreaga terminologie trebuie să fie revizuită treptat şi neîncetat, în speranţa de a se defini toţi termenii importanţi într-un mod care să fie consecvent pentru toţi, şi consecvent cunoaşterii curente şi opiniei specialiştilor. Cît despre fiecare termen, putem doar încerca să cîntărim obiectiv avantajele relative ale diferitelor definiţii, şi să hotărîm care pare să fie cea mai corespunzătoare în momentul acela. Care prezintă cele mai mici posibilităţi de interpretare falsă sau dăunătoare? Care va sluji cel mai bine ca instrument de gîndire, cercetare şi discuţie în acest domeniu anume?

Să începem cu *extensia* sau denotaţia termenului „artă". Ce exemple concrete, ce domenii specifice indicăm prin acest cuvînt în estetică şi ce vom hotărî să indicăm în viitor? Obiectul esteticii, trecut şi prezent, se ocupă în mare parte de grupul aşa-ziselor „arte frumoase" — pictura, sculptura, arhitectura, muzica, poezia, dansul etc., şi cu aşa-zisele „arte minore utile" — ţesături, ceramici etc. În estetică, termenul „artă" este folosit acum aproape universal cu această extensie: cu alte cuvinte, inclusiv muzica şi literatura pe lîngă artele

vizuale[17]. Tendinţa este de a le numi pur şi simplu „arte", lăsînd la o parte determinantul „frumoase". Aceste arte, precum şi tipul de experienţe legate de ele, sînt recunoscute ca formînd domeniul principal, central, al fenomenelor de care se ocupă estetica[18].

Nu există în mod curent un alt termen în afară de „arte" care să indice acest domeniu. Alţii, cum ar fi „tehnică", au fost propuşi de către unii teoreticieni care doresc să folosească „artă" într-un sens diferit[19]. Dar „tehnică" este nepotrivit pentru a acoperi toate aspectele artei. Este folosit de obicei într-un sens mult mai îngust, referitor doar la anumite aspecte ale artei. Spuneam, „el are multă tehnică, dar nu prea multă imaginaţie sau expresie".

Există un oarecare avantaj de a porni astfel cu extensia termenului, şi nu (cum se face de obicei) cu intensitatea sa, cu înţelesul abstract sau conotaţia. În această din urmă metodă, se începe prin a se afirma că „înţelesul esenţial" al artei este frumosul, sau plăcerea, sau expresia, sau vreo altă noţiune generală. Apoi se continuă prin a se interpreta această noţiune generală într-un anumit fel. După aceea, este greu de spus care va fi extensia corectă a termenului. După părerile cuiva asupra a ceea ce este sau nu este frumos, sau expresiv, se poate sfîrşi prin a include întregul univers, sau spiritul cosmic, sau toate intuiţiile, sau numai o gamă îngustă a picturii sau a muzicii care întîmplător îi place. Hotărînd mai întîi asu-

---

[17] De exemplu, în *Art as Experience* de Dewey, *Encyclopedia of the Arts* (ed. de Runes şi Schrickel), *The Spirit and Substance of Art* a lui Flaccus, *The Psychology of Art* de R. M. Ogden. Toate acestea, precum şi texte clasice cum ar fi *The Principles of Aesthetics* de D. H. Parker, discută despre muzică şi literatură ca de un fapt obişnuit, cu titlul general de „arte".

[18] DeWitt Parker ajunge chiar să spună că „scopul esteticii este acela de a descoperi caracteristicile generice ale artei frumoase şi să determine relaţia artei cu alte aspecte ale culturii, cum ar fi ştiinţa, industria, morala, filozofia şi religia". („Aesthetics", în *Encyclopedia of the Arts*, New York, 1946, p. 14.) Frumosul din viaţă şi natură, adaugă el, poate fi şi el inclus, dar arta este preponderentă.

[19] De ex. McMahon, *op. cit.*, pp. 155–6.

pra unui anumit domeniu de extensie, ridicăm cel puțin o problemă foarte precisă: „care sînt caracteristicile care disting acest domeniu anume?"

Înainte de a ne hotărî în această privință, să examinăm pentru moment celelalte definiții curente ale „artei", și extensia fiecăreia. Definiția 5, în care „artă" înseamnă doar pictura, este probabil satisfăcătoare pentru persoanele care se ocupă doar cu pictura. Atîta timp cît stau de vorbă cu alți pictori, și cu studenți, profesori și istorici ai picturii, ei o numesc „artă" fără să fie înțeleși greșit. Dar cînd ies din acest domeniu restrîns, și stau de vorbă cu sculptori și arhitecți, descoperă că oamenii din aceste domenii se referă și ei la ele ca „arte". Dacă spun „artă" cînd se gîndesc doar la „pictură", nu numai că vor fi înțeleși greșit, dar vor stîrni și resentimente, pentru a-și fi arogat un titlu la care și alții au dreptul.

Același lucru se poate spune despre definiția 4, în care „artă" înseamnă doar anumite arte vizuale: pictura, sculptura, arhitectura și așa-numitele „arte decorative". Această uzanță este urmată și cînd se vorbește despre o „școală de artă" sau un „muzeu de artă", și există o venerabilă tradiție îndărătul acestui lucru[20]. Pentru mulți cercetători și specialiști al căror domeniu îl constituie artele vizuale și nu muzica sau literatura, ar putea părea cu totul corect și indiscutabil ca să le numească pur și simplu „arte" sau „arte frumoase". Dar, iarăși, cînd ajung să schimbe idei cu oameni interesați de muzică și de literatură, ei vor constata că aceștia din urmă își privesc și ei domeniul ca „arte" și au o lungă tradiție care să-i sprijine în această pretenție. (Într-adevăr,

[20] Vezi A. P. McMahon, *Preface to an American Philosophy of Art*, Chicago, 1945, p. 155. El este în favoarea redefinirii „artei" ca *beaux-arts*, în sensul de „arte ale desenului", pe care Winckelmann le reducea la unicul cuvînt „artă". Extensia acestui termen va acoperi deci „produse ale tehnicii arhitecturii, picturii, sculpturii și ale artelor minore", dar nu ale muzicii, dansului sau poeziei. Calitățile pe care le numim „estetice", adaugă el, nu se limitează la lucrări de artă sau chiar la produse ale tehnicii în general, ci se găsesc în orice obiect. El sprijină combaterea definiției „artei" în termenii frumosului.

mult mai lungă decît aceea a artelor vizuale, căci ea ajunge în urmă pînă la „artele muzelor" de la greci, după cum am văzut în capitolul II.) În afară de „arte", nu există nici un nume potrivit care să cuprindă toate aceste domenii dintr-o dată. De aceea, este nimerit aici să folosim termenul „artă" în extensia sa mai largă, ca în definiția 3 — sensul *estetic larg* al „artei" — care este și el sancționat de o tradiție lungă și onorabilă.

Atunci, de ce să nu alegem definiția 1, cea mai largă dintre toate, și înțelesul originar al „artei"? Această cale cere să folosim determinativele „frumoase", „estetice" sau „*belle*" pentru a deosebi artele de care se ocupă în mod special estetica. George Santayana, în *Reason in Art*[21], folosește „artă" în sensul tehnic larg. „Arta este instinct plastic conștient de țelul său", și „dacă păsările cînd își construiesc cuiburile ar simți utilitatea a ceea ce fac, ele ar practica o artă". „Arta este acel element al vieții raționale care constă din modificarea mediului înconjurător cît mai bine pentru a-și atinge țelul". Artele frumoase, inclusiv dansul, muzica și elocința, precum și arhitectura, sculptura și pictura, apar din utilitate și automatism. „Producțiile în care se presupune că este evidentă o valoare estetică iau numele de artă frumoasă. . ." Și Sydney Colvin, în definițiile din *Encyclopaedia Britannica* citate mai înainte, urmează aceeași cale[22]. „Arta", spune el, este „orice operație reglementată sau orice dexteritate prin care ființe organizate urmăresc scopuri cunoscute dinainte, împreună cu regulile și rezultatul fiecăreia asemenea operații sau dexterități". El deosebește artele frumoase mai ales pe baza plăcerii estetice.

Această extrem de largă definiție a artei are două dezavantaje. În primul rînd, termenul „arte frumoase" sau „belle-arte", pe care trebuie deci

[21] New York, Ch. Schribner's Sons, 1905, pp. 4, 15, 36.

[22] Ediția a 11-a, 1910, articolele „Art" și „Fine Art". Discuția despre „Fine Art" din ed. a 14-a, de către E. S. Prior, este mai scurtă în punctele teoretice, și recunoaște că datorează mult lui Colvin.

să-l folosim pentru principalul subiect al esteticii, este la rîndul său extrem de ambiguu, după cum am văzut. De asemenea, prin aceasta se înţeleg de obicei numai anumite arte vizuale. El are multe asociaţii controversate, de la vechea antiteză dintre „frumoase" sau „liberale" şi „utile" sau „servile", care creează confuzii inutile. Ca determinativ, cuvîntul „frumoasă" nu contribuie prea mult la clarificarea înţelesului de „artă". În al doilea rînd, termenul „artă" este utilizat din ce în ce mai puţin cu sensul tehnic larg, în estetică sau aiurea. Cînd oamenii vor să includă genurile de meşteşuguri mai utilitare şi mai puţin estetice, cum ar fi războiul, ingineria şi medicina, ei au acum tendinţa să spună „tehnologie", „tehnică"[23] sau „ştiinţe aplicate". Acestea sînt numite „arte" doar într-un mod vag şi popular, cum ar fi în „Clădirea Artelor Medicale". Asociaţiile estetice ale cuvîntului „artă" sînt atît de puternice, încît atunci cînd nu se caută aceste asociaţii se folosesc tot mai mult alte denumiri, iar „artă" este lăsat să stăpînească în mod indiscutabil domeniul estetic. Această tendinţă a progresat foarte mult de cînd Colvin şi Santayana scriu, la începutul secolului XX. Utilizarea „artei" pentru a cuprinde toate tehnicile are acum o savoare arhaică, poetică. Astăzi cu greu ar mai putea fi utilizată de un autor preocupat mai mult de tehnicile neestetice: de exemplu, într-o istorie a metodelor ingineriei moderne. Putem trage concluzia că sensul tehnic larg al „artei" nu mai corespunde în estetica de astăzi.

Prin eliminare, ne întoarcem astfel la un domeniu cu întindere medie, ca fiind cel mai acceptat şi cel mai convenabil pentru termenul „artă" din cadrul obiectului esteticii. Definiţia 3 pare pînă acum să fie cea mai avantajoasă. O vom numi „extensia estetică largă" a artei. Denumirea cea mai acceptată şi mai convenabilă pentru acest domeniu sau extensie, după cum am văzut, este

[23] Ca în *Technics and Civilization*, de Lewis Mumford, New York, 1934.

„artă" sau „arte", în loc de „artă frumoasă" sau „arte frumoase". Cînd este nevoie să o deosebim explicit de tehnicile utilitare, neestetice, putem spune „artele estetice"; dar determinativul nu este de obicei necesar[24].

5. Care sînt caracteristicile distinctive ale acestui domeniu?

Ce deosebeşte o operă de artă, o activitate sau un meşteşug artistic, de alte tipuri de produse, activităţi sau meşteşuguri? Răspunsul, în termeni de gen abstract şi diferenţe specifice, va da *intensitatea* sau conotaţia termenului „artă" în acest sens. Este definiţia 3 cea mai acceptabilă şi în această privinţă?

Multe din teoriile citate de Rader şi de alţii nici nu încearcă măcar să aleagă caracteristicile distinctive ale acestui domeniu de fenomene. De exemplu, Nietzsche — vorbind despre „dorinţa de putere" — şi Freud — vorbind despre „împlinirea dorinţei" — nu afirmă că aceste mecanisme sînt particulare artei. Dimpotrivă, ei arată în mod expres că ele operează aproape în orice activitate umană — în relaţiile personale, războaie, politică, religie, comerţ şi altele. Asemenea teorii, dacă sînt valabile, ne pot lămuri asupra naturii artei, arătîndu-ne ce are în comun cu alte activităţi omeneşti. Ca şi ştiinţa, ea cuprinde intelectul şi produce forme semnificative; este supusă influenţelor culturale; produce obiecte utile, indispensabile. Dar, pentru definiţie, avem nevoie să găsim mai curînd caracteristicile care diferenţiază arta de ştiinţă, religie, tehnică, relaţii personale, şi alte domenii.

Aceasta nu înseamnă că domeniul artei este cu totul diferit de celelalte domenii. Ele se suprapun şi se întrepătrund. Arta şi ştiinţa, arta şi religia,

[24] John Dewey se referă la „problema controversată a relaţiei artei estetice sau frumoase cu alte moduri de producţie numite şi ele artă" (*Art as Experience*, p. 80).

arta şi relaţiile dintre oameni, au multe în comun. Dar există şi diferenţe între ele, şi ar trebui să fie definite astfel încît să se evidenţieze caracteristicile particulare artei.

Omul obişnuit, spune Tolstoi, dacă este întrebat „ce este arta?", va răspunde, „arta este arhitectura, sculptura, pictura, muzica şi poezia"[25]. Asta ar însemna să definim arta doar în termeni de extensie a ei. Este apropiată de definiţia de dicţionar pe care am numerotat-o 3b: „Arta este practicarea oricăreia dintre artele frumoase sau estetice (inclusiv muzica şi literatura, precum şi anumite arte vizuale), sau produsul unei asemenea practici". După cum am observat mai înainte, aceasta este o definiţie neapreciativă, înglobînd toate activităţile şi produsele din acest domeniu, fie bune fie rele. Dar Tolstoi nu este mulţumit de ea. În ce constă semnul caracteristic al unei opere de artă, se întreabă el, care să distingă operele de artă de (a) lucrurile utile din punct de vedere practic şi (b) încercările de artă nereuşite? Insistînd ca „arta" să fie restrînsă la exemplele reuşite, importante şi cu adevărat valoroase din fiecare domeniu, el cere o definiţie apreciativă, laudativă.

Chiar dacă diferenţele specifice ale artei trebuie să fie apreciative sau nu, Tolstoi are dreptate că este nevoie de unele diferenţe specifice abstracte. Nu este de ajuns să spunem, ca în definiţia 3b, că arta este orice exemplu al unor anumite arte. Aceasta ne lasă încă să ne întrebăm de ce aceste anumite domenii, tehnici sau tipuri de produse sînt adunate laolaltă sub acelaşi titlu? Ce au ele în comun, care ne face să le numim „arte" în sens estetic?

Pentru a descoperi caracteristicile distinctive ale artei, s-ar părea că o cale firească ar fi aceea de a compara produsele diferitelor arte între ele — sonate, picturi, statui, poeme şi toate celelalte; să găsim unele caracteristici comune tuturor, aflate în toate stilurile şi perioadele. Din aceste caracte-

[25] Maude, *op. cit.*, Cap. II, p. 133.

ristici, le vom elimina pe acelea pe care arta le are în comun cu produsele ştiinţei şi ale altor activităţi înrudite, lăsîndu-le numai pe cele specifice artei. Acelaşi lucru trebuie făcut şi cu procesele artei, pentru a le deosebi de activităţile ştiinţifice sau de altă natură.

Unele teorii despre caracteristicile distinctive ale artei sînt irelevante pentru prezenta noastră cercetare, pentru că ele pornesc cu o extensie diferită pentru termenul „artă". De aceea ele descriu un grup diferit de fenomene decît cele pe care încercăm noi să le descriem. Unele propun diferenţe specifice care sînt prea largi, prin faptul că se găsesc în multe alte fenomene în afară de cele ale artei. A spune pur şi simplu că „arta este expresie" este un exemplu de acest fel; el nu reuşeşte să distingă arta de ştiinţă, conversaţie, şi multe alte lucruri. Unele diferenţe specifice propuse sînt prea înguste, prin faptul că ele caracterizează numai anumite feluri de artă. Definiţia lui Lange este de acest fel. „Arta", spune el, „este. . . capacitatea omului de a da sieşi şi altora o plăcere bazată pe iluzie, independentă de orice ţel conştient cu excepţia desfătării imediate.[26]" Unele tipuri de artă se bazează pe iluzie şi altele nu. Unele sînt făcute doar pentru desfătarea imediată şi altele nu. Selecţia adevăratelor diferenţe specifice, comune oricărei arte şi absente sau foarte minore aiurea, necesită o comparaţie foarte atentă.

Comparînd două grupe de fenomene, cum ar fi arta şi ştiinţa, avem dubla problemă de a face generalizări corecte în legătură cu amîndouă. În multe încercări de a distinge arta de ştiinţă[27] se fac afirmaţii îndoielnice despre aceasta din urmă. Este oare ştiinţa, aşa cum vor să ne facă să credem Bergson şi Croce, întotdeauna un rezumat a ceea ce este general, în timp ce arta este o viziune a ceea ce este unic? Oare ştiinţa nu se ocupă de

[26] Rader, *op. cit.*, p. 9.

[27] Vezi rezumatul la Rader, op. cit., p. XXIV. Potrivit teoriei lui Rader, „arta este expresia valorilor, izolate, unice şi ideale". Aceasta, spune el, „ne oferă o distincţie clară între artă şi ştiinţă", şi între artă şi treburile practice.

evenimente unice şi nu face produse unice? Oare o anumită artă nu conţine generalizări despre univers? Unele pretinse contraste dintre artă şi ştiinţă sînt foarte vagi şi greu de verificat: de exemplu, afirmaţia lui Véron că „arta constă în mod esenţial din predominanţa subiectivităţii asupra obiectivităţii este principala distincţie dintre ea şi ştiinţă".

Vom continua în capitolele ulterioare să comparăm artele între ele, în ceea ce priveşte produsele lor, procedeele şi mediile lor. Cercetarea în această direcţie este necesară în orice relatare cuprinzătoare despre arte şi relaţiile dintre ele. Dar este o sarcină foarte grea, pentru mai multe motive. Cercetătorii abia învaţă cum să descrie şi să compare operele de artă într-un mod destul de obiectiv. Pînă acum, cele mai multe încercări de „descriere" a lor şi de alegere a caracteristicilor distinctive au fost pătrunse de expresii de preferinţă şi apreciere personală; de propriile reacţii emoţionale faţă de artă ale celui care o descria. De asemenea, diferenţele dintre operele feluritelor arte sînt atît de mari — de exemplu, dintre o statuie şi o simfonie — încît este greu de găsit trăsături obiective de formă care să le fie comune. Abia acum se face un început în metodele de analiză a formei la diferite arte.

Procesele de creaţie artistică, de interpretare şi de apreciere sînt greu de analizat şi de comparat. Pînă acum, ele au fost în mare parte inaccesibile observaţiei psihologice. Şi în această direcţie, s-a făcut un început bun în ceea ce priveşte descoperirea a ceea ce este comun şi distinct în procesele artistice. Psihanaliza a aruncat o oarecare lumină. Dar rezultatele sînt încă prea neclare şi controversate pentru a sluji într-o definiţie succintă de uz general. Definiţia lui Tolstoi este o încercare în această direcţie, subliniind dorinţa artistului de „a-şi exprima sentimentele" şi felul cum această exprimare este comunicată altora. O vom analiza pe scurt.

S-au făcut diferite încercări de a se defini arta pe baza unui anumit tip de formă, presupusă specifică operelor de artă. Una care a fost mult citată este teoria lui Clive Bell despre „forma semnificativă"[28]. El defineşte forma semnificativă ca fiind „aranjamente şi combinaţii [de linii, culori etc.] care ne mişcă într-un anumit mod". „Liniile şi culorile combinate într-un anumit fel, anumite forme şi relaţii de forme, stîrnesc emoţiile noastre estetice. Aceste relaţii şi combinaţii de linii şi de culori, aceste forme ce emoţionează estetic, eu le numesc «forma semnificativă»; şi «forma semnificativă» este acea calitate comună tuturor operelor de artă vizuală". Dar el nu reuşeşte să distingă aceste tipuri de formă altfel decît prin puterea lor de a ne „mişca estetic". Cu alte cuvinte, diferenţele specifice sînt din nou întoarse la un fel de efect emoţional produs asupra observatorului. Tot astfel, T. M. Greene defineşte o „operă de artă" ca o „organizare intrinsec satisfăcătoare şi, în acelaşi timp, semnificativă a unui mediu adecvat"[29].

O lungă tradiţie din estetică favorizează alegerea acestei puteri de a satisface estetic ca principala diferenţă specifică a artei. Să revenim pentru o examinare mai atentă.

6. Obiecţii faţă de frumos şi de plăcere ca trăsături distinctive ale artei

Definiţia 3a cuprinde o oarecare intensitate, ca şi o extensie: ea oferă, în mod abstract, un anumit gen şi un şir de diferenţe specifice. Genul (sau genurile) este „meşteşug, sau produsul acestui meşteşug". Diferenţa specifică este „de a produce frumosul sau ceea ce provoacă plăcerea estetică". „Frumos" şi „plăcere" pot fi considerate ca două diferenţe specifice alternative, sau ca oarecum echivalente conform interpretării hedoniste a frumosului ca plăcere obiectivă.

[28] *Art.* New York, F. A. Stokes, 1914.

[29] *The Arts and the Art of Criticism.* Princeton U. Press, 1940, p. 11.

Sînt aceste diferențe specifice adecvate pentru domeniul artei? O obiecție serioasă este faptul că ele limitează arta la producerea *reală, reușită,* a frumosului sau a plăcerii. Implicit, deci, arta „adevărată“ nu cuprinde exemple de pictură, sculptură, muzică și poezie care nu sînt frumoase sau plăcute. Ele nu sînt cu adevărat artă, în acest sens laudativ, deși se aseamănă în multe privințe, cu operele de artă — în ceea ce privește forma generală, mediul, tehnica etc. — astfel încît chiar și experții adesea nu cad de acord care sînt cu adevărat „artă“ și care nu. Cu alte cuvinte, extensia implicită a definiției 3a nu este ce părea să fie la prima vedere. Ea nu înglobează pe deplin pictura, sculptura, muzica etc., ci numai exemplele reușite ale fiecărui domeniu. Această intensitate a „artei“ nu poate fi acceptată dacă dorim să facem ca arta să cuprindă în întregime aceste domenii.

După cum au arătat Tolstoi și mulți alți scriitori, această definiție nu poate fi aplicată în practică. Ea nu reușește să delimiteze un domeniu precis de fenomene care să fie studiate în estetică. Va exista mereu o îndoială și un dezacord în ceea ce privește problema dacă un lucru reprezintă cu adevărat o operă de artă, și de aici, pe care lucru anume ne putem bizui generalizările despre artă. „Toate încercările de a defini frumosul absolut în sine“, spune Tolstoi, „fie ca o imitație a naturii, fie ca o adaptabilitate la obiectul său, sau ca o corespondență a părților, sau ca simetrie, sau ca armonie, sau ca unitate în diversitate, și așa mai departe — sau nu definesc absolut nimic, sau definesc doar unele trăsături ale unor producții artistice și sînt departe de a cuprinde tot ce s-a susținut întotdeauna de către toți, și se susține încă, a fi artă. Nu există o definiție obiectivă a frumosului“. Și nu se cîștigă nimic, adaugă el, dacă se traduce „frumosul“ prin „plăcere“. Unor oameni diferiți le plac diferite lucruri. Repet, nu avem nici un criteriu obiectiv de a decide ce este artă și ce nu este.

Tolstoi mai are încă o obiecție față de folosirea frumosului și a plăcerii ca diferențe specifice ale artei. El le înțelege ca fiind legate specific de anumite feluri de artă, pe care nu le agreează și pe care le dezaprobă. Cuvîntul „plăcere“ îl asociază cu dorința ușuratică, păgînă, de desfătare personală din partea claselor de sus, bogate. A rezuma „arta“ la ceea ce este plăcut înseamnă, pentru el, presupunerea că arta trebuie să fie amuzantă, ușoară, veselă, inedită, sofisticată, inteligentă și adesea erotică sau pornografică prin accentul pus pe sex. Ea înseamnă o preamărire a ceea ce el numește „artă contrafăcută“. El suspectează chiar și meșteșugul tehnic, împreună cu orice pregătire din școlile de artă, ca avînd tendința să preamărească o asemenea artă contrafăcută și să pregătească generații succesive de studenți care s-o producă. De aceea el evită chiar să sublinieze noțiunea de meșteșug care, după cum am văzut, reprezintă sensul originar al „artei“ și genul din majoritatea definițiilor ulterioare.

Sînt multe de spus la aceste critici negative ale lui Tolstoi. Este adevărat că acea artă pe care el o lăuda pentru moralitatea ei, și o punea în contrast cu arta frumosului și a plăcerii, nu a dobîndit favorurile criticilor. (El îi va acuza că preferă „arta contrafăcută“.) Majoritatea criticilor de astăzi nu ar merge atît de departe ca el în denunțarea artei aristocratice — de exemplu, stilul rococo. El îi acordă un loc legitim în istoria artei. Dar ei sînt cel puțin de acord că o asemenea artă nu este singurul gen valabil, și că amuzamentul vesel, senzual, nu este singurul gen valoros de experiență ce se poate obține din artă. Firește, arta nu trebuie definită în termeni care se aplică numai la anumite stiluri de artă. Aceasta ar restrînge din nou extensia artei pentru a cuprinde doar unele poeme, unele picturi etc.

Ca artist, cu o neobișnuită putere de autoanaliză, Tolstoi era interesat de rolul artistului în crearea artei. Concepînd și definind arta, el avea tendința s-o facă din punctul de vedere al artistului: ca unul care simte ceva intens, dorește să-l exprime și să-i facă și pe alții să simtă la fel. Era interesat în primul rînd de exprimarea verbală, ca

în proză, şi aceasta avea de asemenea tendinţa de a-l face să pună accentul pe înrudirea artei cu limbajul. Mulţi filozofi au o tendinţă similară, pentru că ei se exprimă prin cuvinte, şi sînt mai puţin în largul lor în alte arte. Ca şi Croce şi Parker, ei încearcă să definească arta în termeni de „lingvistică generală" sau de semne şi semnificaţii lingvistice. Aceasta se potriveşte foarte bine la literatură, dar întîmpină dificultăţi în muzică şi decoraţie vizuală, unde aspectele lingvistice, semnele şi înţelesurile sînt mai puţin clare.

Filozofii care abordează arta de pe poziţia idealismului metafizic, în tradiţia lui Hegel, au şi ei tendinţa să accentueze rolul artistului şi al spiritului creator în artă. Ei concep arta, ca şi întreaga viaţă şi civilizaţie, ca pe un proces de „autoexprimare" a spiritului cosmic. Gîndurile din mintea unui artist, concepţia sa asupra picturii înainte de a fi pictată, fac toate parte din acest proces de expresie divină. Croce afirmă că „arta este viziune sau intuiţie", şi în nici un caz un fapt fizic, căci „faptele fizice nu posedă realitate"[30]. O anumită formă de expresie exterioară este necesară pentru o deplină intuiţie, recunoaşte el. Dar accentul său este pus pe ideea din mintea artistului; nu pe statuie sau pictură ca formă vizibilă, sau pe simfonie ca aranjament de sunete. El minimalizează neîncetat importanţa diferenţelor de mediu şi de tehnică, ca fiind pur superficiale şi aparente.

Astfel fiecare punct de vedere, fiecare categorie de interese în artă, tind să motiveze un anumit fel de a defini arta. Accentul pe frumos şi plăcere ca trăsături ale artei exprimă în mare măsură punctul de vedere al cunoscătorului şi istoricului de artă, ca de pildă Winckelmann, şi pe acela al colecţionarului şi diletantului, cum era aristocratul secolului XVIII de la Londra sau Paris. Fiecare din aceste modalităţi poate fi fructuoasă în a ne face să înţelegem mai bine arta şi locul ei în viaţa oamenilor.

[30] *The Breviary of Aesthetic*. Cf. Rader, p. 159.

7. Arta ca expresie şi comunicare

Şi acum, ce se poate spune despre definiţia propusă de Tolstoi: că arta este expresia şi comunicarea sentimentelor reamintite? Ea se baza pe teoria lui Eugène Véron că „arta este manifestarea emoţiei, care obţine o interpretare externă, cînd prin aranjamente expresive ale liniei, formei şi culorii, cînd printr-o serie de gesturi, sunete sau cuvinte guvernate de o anumită cadenţă ritmică"[31]. Tolstoi a adăugat amănuntul că o comunicare sau „contaminare" este indispensabilă artei; şi de asemenea că arta transmite emoţii reamintite, spre deosebire de expresiile spontane, cum ar fi rîsul sau plînsul. „Doar dacă spectatorii sau auditorii sînt contaminaţi de sentimentele pe care le-a simţit autorul, atunci este artă. Să evoci în sinea ta un sentiment încercat cîndva, şi după ce l-ai evocat, cu ajutorul cuvintelor, să transmiţi acest sentiment astfel ca să-l încerce şi alţii — aceasta este activitatea artei. Arta este o activitate umană, constînd din faptul că un om transmite conştient altora, cu ajutorul anumitor semne exterioare, sentimente pe care le-a trăit el, şi că ceilalţi oameni sînt contaminaţi de aceste sentimente şi le încearcă şi ei"[32].

Deşi această definiţie nu a pătruns încă în majoritatea dicţionarelor, ea a avut o înrîurire în teoria esteticii şi a fost foarte apreciată. Roger Fry comentează efectul ei revoluţionar prin următoarele cuvinte:

> În tinereţea mea, toate speculaţiile esteticii se învîrteau cu o persistenţă plicticoasă în jurul problemei naturii frumosului. Ca şi înaintaşii noştri, noi căutam criteriile frumosului, fie în artă, fie în natură. Şi întotdeauna această căutare ducea la un vălmăşag de contradicţii sau la idei metafizice atît de vagi, încît nu se puteau aplica unor cazuri concrete. Geniul lui

[31] *L'Esthétique*, 1878. Există mai multe anticipări mai vechi ale teoriei că arta este expresie.
[32] Maude, *Tolstoy on Art*, p. 173.

Tolstoi a fost cel care ne-a scos din acest impas, şi cred că începuturile speculaţiilor fructuoase în estetică pot fi datate de la apariţia lucrării „Ce este arta?"... Tolstoi a văzut că esenţa artei constă din faptul că este un mijloc de comunicare între fiinţele omeneşti. El a conceput-o ca fiind prin excelenţă limbajul sentimentelor[33].

J. A. Symonds este şi el aproape de Tolstoi cînd afirmă că „arta este expresia sau prezentarea sentimentului sau gîndului omului"[34]. C. J. Ducasse declară că „arta este în esenţă o formă de limbaj — şi anume, limbajul simţirii, al stării sufleteşti, al sentimentului şi al atitudinii emoţionale"[35].

Din păcate, definiţia lui Tolstoi întîmpină şi ea dificultăţi, de îndată ce încercăm s-o aplicăm propriu-zis. „Numai dacă spectatorii sau auditorii sînt contaminaţi de sentimentele pe care le-a simţit autorul, atunci este artă." Dar, ca în cazul plăcerii şi desfătării, există o mare variaţie individuală în această privinţă. O operă care va reuşi să comunice unui individ sentimentele artistului nu va reuşi s-o facă altuia. Cum se poate spune, cercetînd o pictură sau un poem, dacă este genul care va comunica spectatorului sentimentele artistului? Cum se poate spune care au fost sentimentele artistului, şi cît de mult seamănă ele cu sentimentele spectatorului? Cum se poate spune dacă artistul a încercat cu adevărat, şi acum îşi aminteşte, emoţia pe care opera de artă o trezeşte în alţii?

Semnificaţia deplină a unei definiţii sau a oricărui principiu abstract nu devine niciodată limpede pînă cînd nu vedem cum este aplicată de cel care o face sau o utilizează, sau, cu alte cuvinte, care este pentru el extensia ei concretă. La

[33] Din „Retrospect", în *Vision and Design*. Londra, Chatto and Windus, 1920.
[34] *Op. cit.*, p. 124.
[35] *Art, the Critics, and You* (New York, Oskar Piest, 1944), p. 52. Vezi discuţia sa despre Tolstoi şi Véron, *ibid.*, pp. 52—60.

prima vedere, s-ar părea că Tolstoi acceptă extensia obişnuită a artei în sensul estetic larg, şi anume constînd din aşa-zisele arte frumoase. Sentimentele pe care un artist le comunică altora, scrie el, sînt diferite: patriotism sau devoţiune religioasă exprimată într-o dramă, „extazul îndrăgostiţilor descris într-un roman, sentimentele de voluptate exprimate într-o pictură, curajul exprimat într-un marş triumfal, veselia evocată de un dans, umorul evocat de o povestire amuzantă, sentimentul de linişte transmis de un peisaj de seară sau de un cîntec de leagăn, sau sentimentul de admiraţie evocat de un arabesc frumos — toate acestea sînt artă".

Dar apoi aflăm că pentru Tolstoi arta are atît o extensie mult mai largă cît şi una mult mai îngustă. „Ceea ce auzim şi vedem la teatre, concerte şi expoziţii, împreună cu clădirile, statuile, poemele, romanele... nu reprezintă decît cea mai mică parte a artei prin care comunicăm unii cu alţii în viaţă. Orice viaţă omenească este plină cu opere de artă de tot felul — de la cîntece de leagăn, glume, mimică, împodobirea caselor, îmbrăcăminte şi ustensile, pînă la slujbe religioase, clădiri, monumente şi alaiuri triumfale. Totul este activitate artistică."

Pe de altă parte, arta „în înţelesul deplin al cuvîntului" *nu* este orice activitate umană care transmite sentimente, „ci doar acea parte pe care noi, pentru un motiv oarecare, o alegem din ea şi căreia îi acordăm o importanţă specială. Această importanţă specială a fost acordată întotdeauna de toţi oamenii acelei părţi a acestei activităţi care transmite sentimente ce decurg din percepţia lor religioasă, şi această mică parte ei au numit-o în mod specific artă, legînd de ea deplinul înţeles al acestui cuvînt".

Acest lucru este extrem de convenabil şi de plăcut pentru cititorul care nu este specialist. Pentru marele număr de oameni care nu au încredere în meşteşugul şi cunoştinţele tehnice, care cred că orice băiat de la ţară, dacă este „sincer", poate fi tot atît de bun ca şi un artist matur,

bine pregătit, Tolstoi oferă concepţia sa atotcuprinzătoare: că arta nu se rezumă la produsele formale ale civilizaţiei urbane; ea cuprinde şi cîntecul de leagăn al celei mai umile mame. Pe de altă parte, el oferă persoanelor riguros morale şi religioase concepţia sa foarte strictă: că singurul fel de artă care este cu *adevărat* artă, în înţelesul deplin al cuvîntului, este modul pe care aceşti oameni (inclusiv Tolstoi însuşi) îl gustă şi îl aprobă. Restul este doar „artă contrafăcută".

Reiese deci că Tolstoi este departe de a se ţine consecvent de formula simplă că arta este expresie şi comunicare a sentimentelor reamintite. Arta senzuală a aristocraţilor egoişti, dornici de plăceri, este şi ea expresie şi comunicare a sentimentului, dar de un anumit gen care îi displace lui Tolstoi. Arta modernă, spune el, transmite în special trei „sentimente de bază": orgoliul, dorinţa sexuală şi nemulţumirea faţă de viaţă. Ca toate noţiunile vagi şi ambigue, şi aceasta este extrem de elastică, şi poate fi interpretată de fapt aşa cum doreşte cel care o foloseşte. Concepţia strictă a lui Tolstoi despre artă este categoric apreciativă, şi deci tot atît de discutabilă ca şi concepţia frumos-plăcere. Pentru a produce o „adevărată operă de artă", spune el, este nevoie ca un om „să se afle la nivelul celor mai înalte concepţii de viaţă ale timpului său". Fără de aceasta, un om poate fi talentat în producerea de poeme, picturi sau simfonii complicate, şi totuşi acestea nu vor fi „opere de artă" — ci numai „contrafacerile artei care trec drept artă în societatea noastră, şi pentru care se plăteşte bine". Evident, aceasta nu face decît să mute problema aprecierii la un alt subiect: care este cea mai înaltă concepţie de viaţă a unei epoci? Ea ne lasă din nou fără un criteriu obiectiv, consecvent, pentru delimitarea unui domeniu de fenomene care să fie studiate de estetică.

Noţiunile largi şi înguste ale lui Tolstoi despre artă implică amîndouă o îndepărtare radicală de la extensia care se dă de obicei acestui cuvînt în estetică. În sensul larg, arta va cuprinde nu numai

toate artele frumoase tradiţionale, bune şi rele, dar toate cazurile cînd este exprimat şi comunicat un sentiment reamintit. Ea va cuprinde, după cum susţine el, cazul unui băiat care relatează întîlnirea sa cu un lup, şi îi „contaminează" pe ascultătorii săi cu frica sa. În sensul îngust, ea va exclude, după cum ne spune Tolstoi în mod explicit, *Inelul Nibelungilor* de Wagner, *Sonata Opus 101* de Beethoven şi operele lui Baudelaire, Verlaine, Ibsen, Monet, Manet şi Puvis de Chavannes.

Nu e nimic rău în faptul că lui Tolstoi aceşti artişti nu-i plac şi că îi dezaprobă, sau că îi atacă oricît de violent doreşte. Nu e nimic rău în faptul că îi laudă pe artiştii obscuri dar instructivi care sînt consideraţi mari după normele lui. Asemenea aprecieri vehemente reprezintă însăşi viaţa criticii de artă. Problema care se pune este diferită: o problemă de logică şi de alegere a cuvintelor. Toate aprecierile lui Tolstoi ar putea fi exprimate, tot atît de vehement, fără aceste mutaţii radicale în extensia cuvîntului „artă". Ar fi putut foarte bine să reţină extensia mai neutră, neapreciativă a artei ca acoperind *toată* pictura, *toată* literatura etc., şi apoi să continue să spună că o artă este bună şi alta proastă. El pare să recunoască acest lucru cînd vorbeşte de „artă adevărată" şi „artă contrafăcută". Deci nu sînt amîndouă tipuri de artă? Dar în altă parte el vorbeşte despre simple „contrafaceri de artă", ceea ce sugerează că acestea nu sînt cîtuşi de puţin artă. Tolstoi este împins la această neclaritate şi elasticitate a înţelesului de dorinţa sa de a face ca definiţia artei să nu se potrivească cu propriile lui gusturi în artă. Însăşi formula sa, expresia şi comunicarea sentimentelor reamintite, nu se va conforma acestor gusturi fără să fie răsucită şi răstălmăcită în acest scop.

Să presupunem că aplicăm această formulă la domeniul artelor într-un sens estetic larg, neapreciativ: *tuturor* operelor de pictură, muzică, poezie etc. — adică întregii game a acestor arte. Este adevărat, deci, că orice artă cuprinde expresia şi comunicarea de sentimente reamintite? Şi apoi, este

o asemenea expresie și comunicare caracteristică artei?

Răspunsul la ambele întrebări este „nu". Cît despre cea de a doua, expresia și comunicarea sentimentelor reamintite se întîmplă în mod constant în conversația obișnuită. Se întîmplă de fiecare dată cînd îi spunem cuiva cît de încîntați, de plictisiți, de iritați sau de amuzați am fost într-o împrejurare anterioară, cu destulă vivacitate încît să-i trezim o reacție de simpatie. Este adevărat că arta se naște din viață și este în strînsă legătură cu ea; nu există nici o diferență radicală ca gen între arta literară și o asemenea conversație obișnuită. Dar există diferențe de gradație, care pe plan social sînt considerate ca foarte importante: în ceea ce privește extinderea selecției, accentului, organizării, întrupării, într-o formă și un mediu durabile etc. Conotația de bază, originară a artei este *meșteșugul*, și orice folosire ulterioară reține ceva din această conotație, restrîngînd termenul la manipularea relativ meșteșugită, controlată, a mediului. Vorbim în sens foarte larg despre „arta copiilor" de a desena fără un meșteșug special; dar chiar și aici se întîmplă o oarecare detașare de contextul experienței, astfel încît se produce o formă lineară distinctă. Numai întinzînd extensia tradițională a artei dincolo de toate limitele obișnuite, aceasta poate fi făcută să cuprindă orice expresie și comunicare a sentimentelor reamintite.

Pe de altă parte, nu este adevărat că orice artă (în sensul estetic larg, neapreciativ) cuprinde expresie și comunicare de sentimente. Tolstoi recunoaște în parte acest lucru cînd admite că un artist nu trebuie să fi avut „în realitate" un sentiment, pentru a-l comunica. El poate să-l fi avut doar „în imaginație". Aceasta ar cuprinde, de exemplu, cazul unui scriitor care descrie sau dramatizează cu vioiciune chinurile morții unui personaj, chiar dacă niciodată nu a văzut, și firește că nu a simțit, așa ceva. Dar trebuie să mergem mai departe. Este foarte posibil pentru un artist iscusit să trezească sentimente de orice fel,

într-un subiect perceptiv, fără să aibă el însuși asemenea sentimente într-o măsură considerabilă, nici măcar în imaginație. El poate face adesea astfel, doar prin prezentarea imaginilor și tipurilor de forme pe care le știe din experiență că sînt emoționante; că provoacă în mod sigur spiritul și umorul, sau patosul convențional care stoarce lacrimi. Fără îndoială că artistul trebuie să fi încercat astfel de sentimente, într-o perioadă anterioară din viața sa, pentru a putea prezenta cu eficiență stimulii; dar experiența reală poate să fi fost în trecutul foarte îndepărtat. El poate să se afle într-o dispoziție acră și cinică, și totuși să deseneze chipuri drăguțe, care „exprimă fericirea". Ar fi mai puțin greșit dacă am spune că ele „sugerează fericirea", prin legături stabilite pe plan cultural între un anumit semn — gura cu colțurile ridicate etc. — și anumite semnificații — fericirea interioară. În acest fel, nu trebuie să presupunem că pictura este exteriorizarea reală a stării de spirit a artistului.

Mai mult, experiența observatorului nu este în mod necesar o repetare a celei a artistului, în ciuda presupunerii curente în această privință. Răspundem tot mereu la artă în moduri foarte diferite de cele ale artistului: de exemplu, atunci cînd apreciem o operă de artă religioasă primitivă sau exotică pentru desenul ei decorativ. Un cunoscător poate să privească un chip zîmbitor dintr-o pictură și să fie mișcat de o gamă întreagă de sentimente, dintre care se poate întîmpla ca nici unul să nu coincidă cu acelea pe care le-a simțit artistul cînd a pictat-o.

Tolstoi recunoaște explicit aceste fapte, continuînd să-i denunțe pe tehnicienii îndemînatici care pot confecționa „contrafaceri de artă" chiar fără să aibă „esența artei, adică sentimentul cu care să-i contamineze pe alții". Ei pot avea „un talent pentru o ramură a artei" și să cunoască „regulile sau rețetele precise" care există în fiecare ramură de artă. „Astfel că omul talentat, după ce și le-a

asimilat, poate produce asemenea opere *à froid*, la rece, fără sentiment"[36].

Iarăşi, putem accepta din toată inima atitudinea lui Tolstoi; ceea ce aprobă el în artă şi ceea ce nu aprobă. Dar toate acestea pot fi spuse tot atît de uşor şi de limpede cu alte cuvinte. Putem spune că operele produse *à froid* sînt de obicei artă proastă, nesinceră, artificială şi aşa mai departe; fără să negăm că sînt, în sens neutru şi generic, opere de artă[37]. Putem crede că modul *just* de a aprecia arta este cel de a repeta experienţa emoţională a artistului şi că toate celelalte moduri sînt superficiale, lipsite de esenţă reală etc. În acelaşi timp, putem recunoaşte că acesta nu este singurul mod de a aprecia arta; că înţelegerea artei adesea nu implică nici o „contaminare" sau comunicare a unui sentiment specific de la artist la observator.

Avantajul acestui mod de a preciza faptele este că el păstrează o extensie destul de precisă, de obiectivă, pentru termenul „artă". El delimitează un cîmp central de fenomene pentru estetică, constînd din *toate* produsele unor anumite tehnici şi medii recunoscute; *toate* exemplele unor anumite forme tipice, cum ar fi picturi, poeme, statui, simfonii etc. Întreaga problemă a evaluării — a modurilor de artă care sînt cele mai bune, a căilor celor mai bune de a crea şi de a înţelege arta — este lăsată deoparte pentru a fi cercetată separat la rîndul ei.

Din acest punct de vedere, ar trebui să se spună că doar o parte şi nu toată arta cuprinde expresia şi comunicarea unor sentimente reamintite; de asemenea, că o asemenea expresie şi comunicare se întîmplă adesea şi în afara domeniului artei, în viaţa şi conversaţia de toate zilele.

---

[36] Maude, p. 237. (Cap. XI din *Ce este arta?*)

[37] Cf. Dewey, *Art as Experience*, p. 68, despre „de ce unele opere de artă ne supără". Cauza, spune Dewey, pare să fie aceea „că nu există un sentiment personal care să călăuzească selectarea şi asamblarea materialelor prezentate". Dar el foloseşte „artă" în sens apreciativ cînd adaugă că „fără sentiment, poate exista meşteşug, dar nu artă" (p. 69).

Iarăşi, Tolstoi recunoaşte acest fapt cînd spune că „multe condiţii trebuie să fie îndeplinite pentru a permite unui om să producă o adevărată operă de artă. Este necesar ca el să... încerce un sentiment şi să aibă dorinţa şi capacitatea de a-l transmite, şi în plus să aibă talent pentru una din formele artei"[38]. Cu alte cuvinte, producerea artei, în sensul strict al lui Tolstoi, cere un oarecare meşteşug în utilizarea unui mijloc de expresie. Aşa încît se întoarce, indirect, la acceptarea concepţiei tradiţionale asupra artei ca un gen de meşteşug — ca meşteşugul de a exprima un sentiment astfel încît să-i contamineze şi pe alţii.

Trebuie să insistăm, totuşi, că nu este întotdeauna necesar ca artistul să aibă el însuşi sentimentul; că poate doar să aranjeze şi să prezinte stimulii care sînt capabili să trezească în alţii acest sentiment. Cu alte cuvinte, arta nu *exprimă* întotdeauna sentimentul artistului. Ar fi mai exact să spunem, deci, că arta este *meşteşugul de a trezi sentimente în alţii*, prin folosirea unui mijloc de expresie potrivit. Fără îndoială, îl ajută pe artist la aceasta faptul că el însuşi simte acel sentiment într-o oarecare măsură; prea mult, ar putea să-i scadă puterea de a controla mijlocul de expresie. Dar, în orice caz, a avea sentimentul nu este esenţial pentru procesul sau produsul artei, în sens neapreciativ.

Astfel revăzută şi interpretată, definiţia lui Tolstoi se dovedeşte a nu fi atît de departe de definiţia hedonistă pe cît părea la început. După aceasta din urmă, arta este meşteşugul de a trezi plăcerea sau sentimente plăcute. Hedonistul îl va întreba pe Tolstoi dacă majoritatea sentimentelor pe care un artist caută să le trezească nu sînt agreabile sau acceptabile — plăcute într-un sens mai larg. Cel puţin, oamenii le întîmpină cu bucurie şi le savurează, în mare măsură; dacă nu ar fi aşa, le-ar evita.

Din punctul de vedere al psihologiei de astăzi reiese, totuşi, că atît Tolstoi cît şi hedoniştii pu-

---

[38] Maude, p. 237.

neau accentul prea exclusiv pe emoţie sau sentiment. Acesta este, la urma urmei, numai un element al experienţei. De ce să nu spunem că arta comunică rezultatele experienţei sociale şi individuale, inclusiv percepţiile, credinţele, dorinţele, atitudinile, obiceiurile — toată moştenirea culturală acumulată?[39] Tolstoi a recunoscut aceasta într-un eseu anterior, intitulat „Despre artă"[40]. „Creaţia artistică (sau ştiinţifică)", spunea el, „este acea activitate mintală care aduce sentimentele (sau gîndurile) vag percepute la un asemenea grad de claritate încît aceste sentimente (sau gînduri) sînt transmise şi altora." Artistul încearcă să comunice altora „ceea ce a văzut, simţit sau înţeles", şi tocmai în încercarea de a face acest lucru limpede constă activitatea unui artist. „Ceea ce a fost cîndva nepercepuut, nesimţit şi neînţeles de ei, este prin intensitatea sentimentului adus la un asemenea grad de claritate, încît devine acceptabil pentru toţi, şi rezultatul este o operă de artă."

Abia în eseul său ulterior, *Ce este arta?*, Tolstoi îşi redefineşte poziţia mai precis antitetică faţă de cea hedonistă obişnuită. Procedînd astfel, el a exagerat-o şi a simplificat-o peste măsură. O lectură a ambelor texte dezvăluie că înţelegerea sa faţă de faptele artei era întinsă şi plină de discernămînt, după cum era şi de aşteptat de la un mare artist. Dar definiţia verbală pe care o propunea este departe de a fi potrivită pentru a cuprinde aceste fapte, sau de a distinge arta ca un domeniu obiectiv pentru cercetarea estetică.

8. Combinînd concepţia hedonistă şi cea expresionistă despre artă

Nu există nimic total incompatibil între definiţia artei în termeni de plăcere şi diferite alte definiţii care i-au fost opuse. Diferenţa este în mare parte doar de interpretare şi accentuare. După

[39] Cf. Dewey, *Art as Experience*; în special p. 270 despre „expresia experienţei".
[40] Publicat în *Tolstoy on Art*, de A. Maude, pp. 75, 80.

cum spune însuşi Tolstoi, „satisfacţia sentimentului intens al artistului care şi-a atins scopul îi produce plăcere"[41]. Nimeni nu neagă faptul că o contemplare a artei produce adesea plăcere oamenilor, şi de multe ori acesta este şi scopul ei. Dacă nu ar fi într-un fel aducătoare de satisfacţii sau plăcută, oamenii ar prefera s-o evite în loc s-o caute şi s-o întîmpine cu atîta bucurie. În această privinţă, psihologia hedonistă nu este învechită, ci amplu susţinută de cea a zilelor noastre. Chiar şi idealistul metafizic şi misticul religios, care se opun radical atitudinii hedoniste în general, trebuie să admită că proprile lor moduri de a simţi arta produce în mare măsură satisfacţii directe, contribuind în acelaşi timp şi la ţeluri mai importante. Sfîntul Toma d'Aquino defineşte frumosul ca *Id cuius ipsa apprehensio placet*[42]. Problemele cruciale sînt două: (a) ce anume înseamnă „plăcut" sau „plăcere"; şi (b) dacă plăcerea este ţelul ultim şi valoarea cea mai înaltă a artei, sau doar un subprodus întîmplător.

Psihologii şi esteticienii contemporani au tendinţa să evite cuvîntul „plăcere" aproape pentru acelaşi motiv pentru care şi Tolstoi îl evită: pentru că a fost interpretat într-un sens îngust, cu false implicaţii psihologice. Dacă plăcerea este înţeleasă ca o emoţie specifică sau o tonalitate de simţire asociată cu o recompensă senzorială, bucurie, fericire, veselie, amuzament etc., atunci este greşit să spunem (cum făceau unii hedonişti la început) că fiecare îşi urmăreşte propria sa plăcere. Oamenii aleg adesea suferinţa şi tristeţea, ca în război şi în sacrificiul religios. Arta, în special tragedia şi arta religioasă serioasă, este plină de aceste sentimente grave, mai mult negative.

„Frumosul" a fost şi el conceput îngust, ca un mod particular al formei sau înfăţişării, caracterizat prin netezime, graţie, armonie, desăvîrşire a finisării, reţinere, proporţii regulate etc. — calităţi pe care Winckelmann le-a desluşit în sculp-

[41] „Despre artă", Maude, *op. cit.*, p. 82.
[42] *Summa*, 1 a, 2 ae, *quaest.* 27, art. 1. („Acel lucru a cărui percepere însăşi este plăcută.") (N. Tr.)

tura clasică. Dacă asta însemna, atunci nu există o diferență specifică a artei în general, căci mare parte din ceea ce este acum admirat și acceptat drept artă nu posedă aceste caracteristici. Mare parte din arta primitivă, orientală și modernă arată tocmai pe dos: cu forme brute, neregulate, reprezentări deformate ale anatomiei umane, realism sordid etc.

Există diferite căi de a ieși din această dificultate. Una, aceea a lui Tolstoi, este de a abandona cu desăvîrșire „frumosul" și „plăcerea", și de a defini arta cu alți termeni. Alta este de a redefini „plăcerea" mai larg, astfel încît să includă și alte feluri de artă. „Plăcere" sau „plăcut" este deci interpretat ca incluzînd toate modurile de trăire pe care oamenii le așteaptă, le acceptă și le doresc în viață, inclusiv durerea și suferința uneori. Psihanaliza a întărit într-o oarecare măsură această soluție, arătîndu-ne cît de multe și ocolite sînt căile prin care oamenii își satisfac dorințele și își urmăresc plăcerile, inclusiv acceptarea de bunăvoie a durerii și privațiunii pentru a-și potoli senzația inconștientă de vină sau inferioritate. Prin această definiție, sentimentele trezite prin contemplarea artei tragice sau dureroase pot fi plăcute, la fel cum arta religioasă și morală de genul celei pe care o admira Tolstoi provoacă propriul ei gen de plăcere serioasă.

Dacă orice artă plăcută este *frumoasă*, aceasta este iar o problemă de definiție. Sydney Colvin, în articolul său „Arta frumoasă", acceptă înțelesul mai îngust al „frumosului", căci exclude caricatura și grotescul. De aceea devotamentul față de frumos nu este pentru el un criteriu suficient al artei frumoase. „Chiar și teribilul, dureroșul, sordidul, degradarea... pot fi aduse în sfera artei frumoase" — dacă sînt mînuite astfel încît să producă plăcere estetică. Devotamentul față de această plăcere, deci, este pentru el diferența specifică a artei frumoase.

În orice caz, „frumosului" în sine i se poate da o definiție mai largă, pentru a include anumite feluri de „urîțenie", sau de artă și viață care

erau considerate de obicei urîte. Prin această definiție, sordidul și diformul, grosolanul, dizgrațiosul și informul, imaginile durerii și răutății, toate pot fi frumoase, mai ales cînd sînt transpuse în formă artistică. Orice lucru care aduce o satisfacție estetică, pe care oamenilor le place să-l privească, să-l asculte, sau să-l citească numai de dragul său, va fi astfel „frumos" pentru ei. Frumusețea, conform acestei definiții, nu este o trăsătură pur obiectivă pe care lucrurile o pot avea în ele însele, separat de reacțiile oamenilor față de acestea. Este un nume chiar pentru aceste reacții, cînd sînt proiectate asupra obiectului și privite drept calități ale obiectului. O astfel de definiție a frumosului este tradițională, de la Kames, Kant și Thoman Brown pînă la Santayana[43], care a definit cîndva frumosul ca „plăcere obiectivată" sau „plăcere privită drept calitate a unui lucru".

Definiția dată de Sydney Colvin artei frumoase are astăzi un iz victorian, dar ea evită multe dintre greșelile celorlalte formule:

> Artele frumoase sînt acele arte ale omului care izvorăsc din imboldul de a face sau făuri anumite lucruri în anumite feluri, de dragul, mai întîi, al unui gen special de plăcere, independentă de utilitatea directă, pe care o simte făcîndu-le sau făurindu-le, și apoi de dragul plăcerii asemănătoare pe care o încearcă văzîndu-le sau contemplîndu-le atunci cînd sînt făcute sau făurite de alții... Arta frumoasă este tot ceea ce face sau făurește omul într-un anumit fel și nu în altul, liber și cu bună știință, cu scopul de a exprima și a trezi sentimente, în conformitate cu legi de mișcare sau rostire ritmică sau de desen regulat, și cu rezultate in-

[43] *The Sense of Beauty* (New York, 1890), p. 52. *Cf.* A. L. Jones, „A Note on Dr. Thomas Brown's Contribution to Esthetics", *Studies in the History of Ideas* (New York, Columbia University Press, 1918), Vol. I, p. 216.

dependente de utilitatea directă şi capabilă de a prilejui o plăcere permanentă şi dezinteresată[44].

Ţelul artelor frumoase „nu este folosul, ci plăcerea, sau plăcerea înaintea folosului, sau cel puţin plăcerea şi folosul împreună". Ele slujesc nu atît necesităţilor sau confortului material ale omului, ci dragostei lui pentru frumos; „iar dacă o artă îndeplineşte ambele aceste scopuri deodată, ca şi atunci cînd îl îndeplineşte numai pe acesta din urmă, ea este numită artă frumoasă".

Această afirmaţie este discutabilă în mai multe privinţe, pe lîngă dependenţa ei de noţiunea de plăcere. A spune că plăcerile artei sînt „independente de utilitatea directă" pare acum exagerat, ţinînd seama de accentul ce se pune în ultima vreme pe întrepătrunderea dintre valorile estetice şi cele practice. Referinţa lui Colvin la „legile mişcării ritmice" etc. ridică şi ea îndoieli cu privire la existenţa unor asemenea legi. Dar în anumite privinţe formularea lui este utilă şi sugestivă.

În primul rînd, Colvin *nu* spune, „arta frumoasă este producerea a ceea ce *este* frumos sau a ceea ce *face* plăcere". Aceasta, după cum am văzut, duce la imposibilitatea de a decide dacă un produs este „artă frumoasă" fără să-l evaluăm, şi astfel să ne îndepărtăm de o descriere obiectivă, ştiinţifică. În loc de aceasta, Colvin spune doar că arta frumoasă este produsă *de dragul* unui anumit soi de plăcere. Este făcută sau făurită *pentru* a exprima sau trezi un sentiment. *Ţelul* ei este plăcerea, şi ea *slujeşte* dragostei de frumos. Rezultatele ei sînt capabile de a produce plăcere „multora" — nu neapărat tuturor, sau unui anumit gen de persoană. Aceasta nu este doar o uşoară distincţie verbală. Ea face întreaga afirmaţie mult mai precaută şi obiectivă. Pot exista discuţii nesfîrşite asupra faptului că o anumită pictură este sau nu frumoasă ori plăcută, dar

[44] „Fine Arts". *Encyc. Brit.*, ed. a 11-a, 1910. După cum s-a menţionat mai înainte, el foloseşte „artă" numai în sensul tehnic larg, şi de aceea trebuie să folosească determinantul „frumoasă" pentru sensul estetic.

absolut nici una în privinţa faptului că artistul a intenţionat s-o facă astfel. Este un fapt stabilit al culturii şi istoriei sociale că artiştii *încearcă* adesea — poate nu întotdeauna, dar cu o frecvenţă caracteristică — să facă produsele lor frumoase şi plăcute la privit, pe lîngă slujirea altor scopuri. Este puţin eronat să spunem că „scopul" artei este plăcerea, căci aceasta presupune o anumită entelehie prestabilită sau cauză finală; ţelurile artei pot fi cele pe care le vor oamenii. Întotdeauna pluteşte o oarecare îndoială în privinţa ţelurilor, conştiente sau inconştiente, ale unui artist într-un anumit caz. Ele variază teribil de mult, şi nu putem fi niciodată siguri dacă artistul a intenţionat să producă plăcere estetică, doar pentru că găsim că opera sa este plăcută. În cazul unei întregi arte sau al aşa-ziselor arte frumoase ca grup, este mai sigur să spunem că dorinţa de a produce un efect estetic favorabil a fost de obicei şi în general un ţel caracteristic — nu singurul ţel, şi adesea nu ţelul principal — dar cel puţin *un* ţel persistent. Acest lucru nu se limitează doar la secolul XVIII, cînd accentul pe frumos şi plăcere era împins la extrem. O asemenea motivare sau intenţie persistentă este un fenomen cultural obiectiv, care poate fi dedus nu numai din înseşi operele de artă, ci şi din aprecierile critice pe care contemporanii le fac asupra lor; din instrucţiunile date artiştilor de a picta o frumoasă piesă de altar; din fala regilor pentru splendoarea templelor pe care le-au înălţat, şi aşa mai departe.

Poate că ar fi mai sigur să vorbim despre *funcţiile* pe care le-au îndeplinit artele, şi nu despre ţelurile sau intenţiile conştiente. Artele au multe funcţii utilitare în comun cu tehnica nonestetică; aceste funcţii nu pot fi privite drept caracteristici distinctive ale artelor estetice. În anumite culturi, ele au funcţii politice şi religioase. Unele dintre ele sînt destinate să opereze prin farmecul estetic şi cu ajutorul lui: de exemplu, făcînd pe placul zeilor sau al clasei dominante, sau impresionînd masele supuse cu strălucirea şi

puterea conducătorilor. Multe dintre funcțiile artei, cu alte cuvinte, sînt estetice și utilitare în același timp. Aceste două aspecte sînt combinate; dar ceea ce deosebește artele de alte încercări de a atinge scopuri analoage este elementul estetic din realizarea lor sau din încercarea de realizare a lor. *Arta* religioasă este deosebită de alte activități și produse religioase prin faptul că ea folosește forme care au o atracție estetică.

Nu toate funcțiile artei pot fi reduse la producerea unui efect estetic plăcut asupra observatorului, oricît de larg ar fi definit termenul „plăcut". Ar însemna să simplificăm prea mult problema dacă am socoti exclusiv punctul de vedere al observatorului sau consumatorului — dacă am socoti că arta este făcută întotdeauna pentru satisfacerea lui[45]. Arta are și funcția psihologică de a oferi artistului o supapă pentru energiile lui psihice înăbușite — un mijloc prin care el poate realiza expresia exterioară, simbolică a conflictelor sale emoționale și a dorințelor neîmplinite. Este împins, parcă, de la spate să-și traducă propria sa dramă personală, conștientă și inconștientă, în formă simbolică vizuală, muzicală sau verbală; o dramă personală care nu este niciodată pur individuală, ci influențată de tensiunile psihice ale grupului cultural din care face parte sau ale rasei umane. Producînd o formă în care aceste tensiuni sînt simbolizate și în parte rezolvate, sau cel puțin afirmate într-un mod mai universal, artistul realizează o ușurare și o satisfacție pentru el însuși, precum și ajutorarea altora în acest sens. În procesul producerii, sau cînd privește îndărăt asupra lui, el simte adesea că îl face doar pentru că dorește să-l facă, sau că trebuie; ca și cum ar purta o sarcină și ar trebui să nască ceva. S-ar putea

[45] George Boas deosebește punctul de vedere al artistului de cel al observatorului, în ceea ce privește scopul artei: primul punînd accentul pe expresie, cel de-al doilea pe autorevelație, stimularea unui sentiment, comunicarea unei idei sau transferul de impresii. (*A Primer for Critics*, Baltimore, 1937, p. 88). *Cf.* C. J. Ducasse despre punctul de vedere al creatorului și cel al consumatorului de artă. (*Art, the Critics, and You*, p. 71.)

să-i fie indiferent efectul pe care-l va avea asupra oamenilor, sau chiar să dorească să-i șocheze și să-i irite. Pe de altă parte, s-ar putea să dorească să le îndrepte purtarea, să le ridiculizeze greșelile sau să creeze noi valori ideale pentru folosul lor spiritual.

Pentru asemenea motive, orice schimbare a definiției hedoniste a artei ar putea să pară falsă și înșelătoare unui artist, sau altcuiva care îi prezintă cu înțelegere punctul de vedere. În ceea ce-l privește, el va insista că nu produce arta cu scopul de a făuri ceva frumos sau plăcut pentru toți, sau de a produce vreun fel de efect estetic asupra observatorului; o produce pentru că trebuie să se exprime în acest mod. Aceasta pare să fie natura și funcția sa esențială, și orice efect pe care l-ar avea asupra observatorului pare incidental. De regulă, el nădăjduiește și la o atitudine cordială, plină de înțelegere din partea cunoscătorilor rafinați, și este dispus să-și adapteze într-o oarecare măsură produsul, astfel încît să-i ajute să-i înțeleagă și să-i împărtășească sentimentele. Dar ar putea să spună că nu încearcă să le fie pe plac ci să-i facă să simtă lucrurile ca el: mînioși, îngroziți, dezgustați față de ceea ce merită să fie privit astfel. Rar se întîmplă să fie atît de indiferent față de înțelegerea publicului pe cît își închipuie că este; fără aceasta se simte singur, iar dacă reușește să-și comunice sentimentele și altora, este încălzit de sensul unei solidarități renăscute.

Fiind dată de un teoretician care este în același timp și artist, definiția lui Tolstoi recunoaște această atitudine frecventă a artiștilor față de arta lor. Ea este confirmată într-o oarecare măsură și de psihanaliză, în ceea ce privește motivarea și procesul creator al artistului. A spune că arta este expresia sentimentului unui artist și o încercare de a comunica acest sentiment și altora nu constituie o definiție a artei foarte adecvată pentru toate scopurile; dar aduce în lumină un aspect al artei care este trecut cu vederea de concepția hedonistă. Nu este o contrazicere a con-

cepției hedoniste, ci un adaos la ea. În general, după cum am văzut, definiția hedonistă exprimă punctul de vedere al consumatorului și apreciatorului. Dar diferența dintre cei doi nu este radicală. Dacă artistul nu este pe placul unei influențe a publicului, el nu este încurajat să continue. Mulți artiști adoptă o atitudine foarte hedonistă față de arta lor; ei încearcă pur și simplu să placă publicului, oferindu-i lucruri frumoase și plăcute la privit, citit și ascultat. Pentru ei, definiția hedonistă a artei este adecvată.

Din punctul de vedere al consumatorului, de asemenea, definițiile hedoniste și expresioniste pot fi socotite ca suplimentare. Prima subliniază un anumit fel de tonalitate de sentiment sau calitate generală a reacției estetice, descrisă vag ca plăcere sau atractivitate. Această calitate, afirmă ea, este de obicei căutată prin experiența artelor, și în multe cazuri realizată. A stimula este una dintre funcțiile distinctive ale artei. Definiția expresionistă, pe de altă parte, indică una din principalele căi prin care se realizează o tonalitate agreabilă în reacția estetică: și anume, prin exprimarea propriului sentiment al artistului cu destulă forță și îndemînare încît să trezească un ecou în cel care îl percepe.

Am luat ca punct de plecare definiția lui Colvin și acum ne vom întoarce la ea. Afirmația sa încorporează mai multe căi de a defini arta: este, s-ar putea spune, o definiție cu două sau trei variante. El încearcă să împace atît punctul de vedere al producătorului cît și pe cel al consumatorului, spunînd că arta frumoasă izvorăște din imboldul omului „de a face sau a făuri anumite lucruri în anumite feluri, de dragul, mai întîi, al unui gen special de plăcere... pe care o simte făcîndu-le sau făurindu-le, și apoi de dragul plăcerii asemănătoare pe care o încearcă văzîndu-le sau contemplîndu-le atunci cînd sînt făcute sau făurite de alții". El include punctul de vedere tolstoian spunînd că „arta frumoasă este tot ceea ce omul face sau făurește într-un fel și nu într-altul... pentru a exprima și a trezi sentimente". El în-

cearcă astfel o sinteză a concepțiilor hedonistă și expresionistă asupra artei.

Este oare aceasta o metodă vagă, cuprinzătoare de definire, care încearcă să-i satisfacă pe toți incluzînd toate teoriile opuse? Este oare doar o ocolire a sarcinii de a selecta o diferență specifică fundamentală? Există o fascinație amăgitoare față de definițiile extrem de scurte, concise. Ele sînt frapante și ușor de ținut minte; ne impresionează prin ușurința și precizia cu care rezolvă vechile probleme. Croce excelează în acest soi de definiții simple și înșelătoare, care de obicei sînt simple afirmații că două noțiuni sînt sinonime sau identice. „Cît despre ce este arta — am să spun îndată, în modul cel mai simplu, că arta este *viziune* sau *intuiție*"[46]. Acest lucru este surprinzător și plauzibil, pînă cînd ne amintim că, la urma urmei, acestea sînt trei noțiuni diferite, fiecare cu conotații specifice și nu exact sinonime. Dacă arta este *un fel* de viziune sau intuiție, care sînt diferențele ei specifice? Cum se deosebește ea de celelalte moduri de viziune sau intuiție? Dar aceasta începe să complice definiția și s-o facă ceva mai greoaie și mai greu de ținut minte.

De fapt, rareori se întîmplă ca să se poată defini în mod corespunzător, cu o simplă expresie sau propozițiune, o noțiune culturală majoră[47]. Spre deosebire de noțiunile matematice, cele din științele umanistice sînt înțesate cu o mulțime de conotații acumulate, care se cer să fie incluse dacă vrem ca definiția să dea o imagine reală a modului cum funcționează noțiunea. Pînă la un punct, aceste înțelesuri diferite pot fi clasificate sub diferite numere, fiecare pentru un domeniu diferit de discuție.

---

[46] *Breviarul de estetică*, citat în Rader, p. 159. El mai identifică arta și cu limbajul etc. R. G. Collingwood, discipolul englez al lui Croce, înșiră o listă similară de așa-zise sinonime. *Cf.* Listowel, *op. cit.*, p. 16.

[47] Asupra pericolelor de simplificare exagerate în definirea „artei", vezi Carl Thurston, „Riscuri majore în definirea artei". *Journal of Philosophy*, 27 februarie 1947, p. 130.

Deci, nu este neapărat o greşeală într-o definiţie a artei, dacă aceasta dă *două sau mai multe diferenţe specifice ale artei:* dacă afirmă că arta are de obicei, printre alte funcţii, şi pe aceea de a stimula o trăire estetică plăcută sau prielnică; şi, de asemenea, că ea include de obicei exprimarea şi comunicarea de către artist a unui sentiment reamintit şi a altor tipuri de trăire. Aceasta înseamnă pur şi simplu să deosebim arta pe diverse căi de alte feluri de activităţi sau produse: de exemplu, de ştiinţă şi de tehnologia utilitară. Un studiu viitor va putea să arate şi alte diferenţe specifice importante. Greutatea va fi atunci cum să se arate cît mai multe trăsături distinctive importante ale artei, fără a face definiţia prea complicată pentru a fi folosită cu uşurinţă.

9. Arta ca mijloc de experienţă estetică

După cum am observat, termenii „frumos" şi „plăcere" sînt amîndoi extrem de ambigui şi făcuţi să sugereze diferite convingeri care astăzi sînt inacceptabile. Aceste asociaţii înşelătoare sînt atît de adînc înrădăcinate, încît pare aproape imposibil să încerci să le elimini şi să redefineşti „frumosul" şi „plăcerea" într-o manieră mai acceptabilă pentru criticul şi psihologul modern. Cu oricîtă grijă le-ai defini şi ai respinge asociaţiile nedorite, cititorii tot le vor interpreta greşit.

Drept urmare, mulţi autori de estetică din zilele noastre preferă în locul lor cîte un sinonim parţial, cum ar fi „valoros din punct de vedere estetic", „încîntător", „agreabil", „satisfăcător", „mulţumitor", „desăvîrşit", sau altele de acest gen. Listowel defineşte arta ca „acele produse materiale ale mîinii şi creierului a căror contemplare te încîntă, fie prin structura lor formală, fie prin conţinutul lor spiritual, fie prin amîndouă combinate"[48]. Asemenea înlocuitori au adesea un timbru mai modern şi evită unele sugestii

[48] *Op. cit.*, p. 210.

înşelătoare. Dar ei neglijează adesea sarcina de a defini noile cuvinte în mod clar şi specific.

Într-o asemenea definiţie vagă, preliminară, nu este prea dăunător să se includă cuvinte ca „frumos" şi „plăcere", fără să se încerce definirea lor precisă şi recunoscîndu-se pe deplin că ele pot fi interpretate în diferite feluri. Ele trebuie să fie menţionate într-un mod destul de neutru, obiectiv, care să nu dea în chip prematur definiţiei o interpretare specială, controversată. Se poate spune, de exemplu, că una din funcţiile reale ale artei — unul din serviciile care i se cer în mod obişnuit — este cel de a face lucruri care sînt simţite şi considerate frumoase. Aceasta generează diferite opinii cu privire la ce este de fapt frumosul şi cît de important este el printre diferitele funcţii ale artei. Este de netăgăduit faptul că unii artişti tind spre frumos, şi că unii critici îl apreciază pe această bază. Putem spune şi că una dintre funcţiile artei este aceea de a trezi o experienţă estetică plăcută. Aceasta lasă deschisă problema dacă frumuseţea este un fel de plăcere, şi cît de importantă este fiecare dintre ele printre funcţiile artei. Menţionînd astfel frumuseţea şi plăcerea, ar fi bine să înşirăm şi alţi cîţiva termeni pe care unii teoreticieni îi preferă.

În loc de „frumos" şi „plăcere", unii autori recenţi pun accentul pe „experienţă estetică" ca ţel distinctiv şi funcţie a artei. Richard Müller-Freienfels adoptă următoarea definiţie: „Numesc artă orice activitate şi produsele ei care pot, şi uneori trebuie, să producă efecte estetice, deşi acest efect nu trebuie să constituie singurul criteriu"[49]. Asemenea definiţii aparţin tradiţiei generale hedoniste, deşi ele evită cuvîntul „plăcere", căci găsesc diferenţa specifică a artei în puterea ei de a produce în fiecare observator un anumit fel de experienţă dezirabilă prin sine însăşi. În orice caz, Müller-Freienfels arată că un asemenea efect nu este neapărat singurul ţel al artei[50]. El continuă:

[49] *Psychologie der Kunst*, Berlin, München, 1923—1933. Vol. III, p. 3.
[50] *Ibid.*, vol I, pp. 11—15.

Pentru a socoti drept artă o operă a realizării omenești, cerem ca ea să *poată*, cel puțin, să fie eficientă din punct de vedere estetic, chiar dacă poate să nu fi fost creată inițial pentru scopuri estetice. Vorbim de artele călăriei, a gimnasticii și de cea culinară în acele cazuri cînd, pe lîngă scopurile practice ale acestor activități, sînt atinse și valori estetice... Savurarea artei este în general socotită ca cel mai pur tip de experiență estetică; pe de altă parte, acel fel [de realizare omenească] care tinde la experiența estetică este considerat artă în sensul particular.

De asemenea, insistă el, conotația originară a artei ca un gen de îndemînare sau abilitate (können) nu trebuie abandonată. E o greșeală, susține el, să limitezi arta prea îngust la frumos sau estetic, cum au făcut Lipps și Witasek, definind-o ca „producerea intenționată a frumosului" sau „activitate umană tinzînd la crearea de obiecte cu efect estetic favorabil". Pe de altă parte, orice definiție care neglijează elementul estetic din artă (cum au făcut Vierkandt și Hegel, spune Müller-Freienfels) este „prea largă". Tendința recentă de a sublinia caracterul social al artei nu ar trebui dusă, crede el, atît de departe încît să ignoreze rolul individului în producerea și savurarea ei. În psihologie ca știință descriptivă, desenele unui copil sau dansul unui australian primitiv trebuie să fie considerate artă.

Ca întotdeauna, alegerea unui nou termen care să indice diferența specifică a artei impune teoreticianului obligația ca, mai devreme sau mai tîrziu, să definească și acest termen. Ce este experiență estetică, efect estetic sau reacție estetică? Este descris de obicei la fel cum Kant și hedoniștii englezi descriau sensul frumosului, sau plăcerea de a gusta arta frumoasă, cu o accentuare a eliberării de considerente practice, utilitare. Această idee, după cum am văzut, își are originea departe în trecut, în teoria aristocratică a „artelor liberale". Detașarea de aspectul practic ca un criteriu al atitudinii estetice a fost elaborată psihologic de către Bullough în prestigiosul său articol despre «Distanța psihică» ca factor în artă și ca principiu estetic"[51].

Pe de altă parte, John Dewey protestează împotriva unei separări prea nete între latura estetică și cea practică, insistînd asupra faptului că prima nu trebuie să se limiteze la experiența așa-numitelor arte frumoase, sau la simpla plăcere pasivă. „Cuvîntul «estetic» se referă" spune Dewey, „... la experiență ca fiind apreciativă, perceptivă și plăcută. El denotă mai curînd punctul de vedere al consumatorului decît pe cel al producătorului[52]." „Ceea ce deosebește o experiență ca fiind estetică este prefacerea rezistenței și a tensiunilor, a excitațiilor care în sine sînt tentații la diversiune, într-o mișcare spre un final cuprinzător și împlinit[53]." „O măsură a produselor artistice este capacitatea lor de a atrage și reține atenția cu satisfacție în orice condiții ar fi abordate... Orice activitate care produce obiecte a căror percepere constituie un bine nemijlocit și a căror funcționare este o sursă neîncetată de percepere plăcută a altor evenimente exprimă frumusețea artei"[54]. Astfel pentru Dewey, care atacă hedonismul în multe privințe, arta și experiența estetică sînt definite tot cu ajutorul unor cuvinte ca „plăcută" și „obiecte a căror percepere este un bine nemijlocit". Un obiect estetic, arată el, nu este „exclusiv împlinit", ci „utilizat la nesfîrșit pentru prilejuri noi de satisfacție". El nu neagă, totuși, că anumite tipuri de produse pe care le numim „artă" sau „artă frumoasă" sînt special destinate și adesea special prevăzute pentru a trezi asemenea „experiență împlinită" și „percepție ce poate fi savurată nemijlocit". Ca și alți esteticieni, el recunoaște acest fapt, acordînd o atenție spe-

[51] *British Journal of Psychology*, iunie 1912.

[52] *Art as Experience*, p. 47.

[53] *Ibid.*, p. 56.

[54] *Experience and Nature* (New York, W. W. Norton and Co., 1930), p. 365.

cială artelor frumoase ca surse de experiență estetică.

O greșeală obișnuită era aceea de a se vorbi despre „simțul estetic" sau „simțul frumosului", ca și cum ar exista în organismul uman un mecanism psihologic separat, specializat pentru acest scop. Această idee se reflectă în definițiile artei frumoase, de exemplu, ca fiind „crearea de lucruri care apelează direct la simțul estetic"[55]. Experiența estetică este socotită acum a fi, mai curînd, o anumită configurație sau mod de a combina și dirija aceleași funcții fundamentale de percepție, imaginație etc., care se întîlnesc în alte tipuri de experiență.

Torossian descrie experiența estetică ca „independentă de nevoile noastre practice, separată de dorințele noastre active, astfel încît nu avem un imbold motor spre ea"[56]. Acest lucru este foarte discutabil. Oare experiența noastră în fața unei cupe delicate de porțelan sau a unei bucăți de catifea de mătase este mai puțin estetică atunci cînd dorim să le atingem? Oare desfătarea noastră în fața unui dans este mai puțin estetică dacă ne simțim îndemnați să ne mișcăm în consonanță cu ritmurile lui? „Practic" nu este același lucru cu „motor". Sîntem pe un teren mai sigur atunci cînd distingem experiența estetică ca lipsind, sau relativ lipsind, din elementul de rezolvare activă a unei probleme, de găsire a mijloacelor pentru scopuri pe care le dorim personal. Chiar și atunci distincția este subtilă, deoarece încercăm să rezolvăm probleme practice imaginare atunci cînd citim o povestire polițistă sau misterioasă. Esențial este faptul că, reacționînd estetic față de un obiect, acorzi mai multă atenție naturii lui ca formă perceptuală, sau ca formă sugerată imaginației; și mai puțină gîndului cum ar putea acest obiect să fie utilizat, schimbat sau evitat pentru a-ți îndeplini propriile dorințe. Nu înseamnă experiență estetică față de o pictură să plănuiești cum poți s-o cumperi la

[55] „Artă", în *The Modern Encyclopedia*. New York, 1935.
[56] A. Torossian. *A Guide to Aesthetics* (Stanford Univ. Press, Calif., 1937), pp. 15, 25.

un preț redus, deși s-ar putea ca o oarecare experiență estetică să fi precedat această plănuire, și o influențează și acum într-o anumită măsură.

Nu sîntem decît rareori sau niciodată „pur estetici" în atitudine sau experiență. Există nenumărate tipuri amestecate și intermediare: de exemplu, cînd raționamentul practic este prezent dar subordonat. Comparativ vorbind, o experiență estetică este aceea care nu conține decît puțin sau deloc efort de a rezolva probleme practice sau teoretice — aceea în care procesele obișnuite de plănuire, de cîntărire a argumentelor, de adaptare a mijloacelor la scopuri și de verificare a ipotezelor sînt suspendate. În acest tip de experiență, atenția este îndreptată (a) spre aspectele perceptibile direct ale unui stimul exterior, cum ar fi culorile și formele într-o pictură, melodiile și ritmurile unei piese muzicale; sau (b) spre imagini și înțelesuri sugerate, ca în pictura realistă sau o serie de vorbe tipărite; sau (c) spre amîndouă deodată, ori alternativ. Există un efort relativ neîncetat de a percepe intens și în întregime, și de a savura calitățile emoționale trezite de imagini și înțelesuri. Experiența estetică poate evidenția percepția senzorială directă sau imaginația și interpretarea înțelesurilor. Ea poate trece de la una la alta. Experiența estetică este diferită de vise și de reveria ce se desfășoară în voie, prin faptul că este controlată într-o oarecare măsură de un șir de stimuli exteriori, cum ar fi cuvintele dintr-o carte sau detaliile unui obiect sau ale unei scene vizibile[57]. Ea poate fi o singură reacție momentană sau o atitudine susținută, ca în cazul ascultării unei simfonii. Ea poate fi o obișnuință confirmată, ca în tipul estetic de personalitate prin contrast cu cel practic sau intelectual. Ea poate cuprinde adesea suspendarea sau domolirea acti-

[57] Închipuirile plăcute stimulate de un drog sau alt gen intern nu sînt experiențe estetice. Stimulîndu-le, drogul nu se califică drept operă de artă. Stimulul trebuie să fie un obiect exterior, acționînd asupra și prin percepția senzorială. Totuși, un drog sau alt agent sau condiție internă pot mări sau micșora sensibilitatea estetică la stimulii exteriori.

vităţilor musculare motorii, cu excepţia celor cerute de perceperea activă. Anumite funcţii perceptuale şi mintale au tendinţa să devină hiperactive; astfel încît este incorect să numim experienţa estetică „pasivă" fără rezerve.

Atitudinea estetică şi tipul estetic de experienţă trebuie să fie deosebite de cea *artistică*, cu care sînt adesea confundate. Un artist adoptă adesea o atitudine estetică, ca atunci cînd contemplă o scenă naturală sau o operă de artă. Dar mare parte din activitatea lui constă din rezolvarea problemelor, în special de a găsi mijloace pentru o exprimare eficientă, pentru construcţie şi execuţie a planurilor sale. Procesele artei cuprind o mare parte de gîndire practică, pe lîngă experienţa estetică.

Estetica tradiţională este îndreptăţită să considere că anumite arte, numite „frumoase" sau „estetice", sînt special născocite şi adaptate pentru a stimula şi susţine experienţa estetică. Pe de altă parte, cei ca Dewey care preferă să evidenţieze continuitatea artei cu viaţa au dreptate să susţină că experienţa estetică poate fi trezită şi de alte feluri de obiecte sau situaţii; de natură, de forme utilitare şi de lucruri întîlnite în viaţa cea de toate zilele. Ei au dreptate să susţină că experienţa poate să dobîndească o calitate estetică fără să fie atît de „pură" şi de extremă ca felul descris mai înainte; fără să fie atît de mult specializată în contemplarea estetică, sau atît de total detaşată de gîndire şi de acţiunea practică. Putem savura estetic o cupă în timp ce o ridicăm spre buze; o haină în timp ce o purtăm. O putem folosi şi ne putem gîndi la ea în mod practic, în timp ce o contemplăm în mod estetic. Funcţiile estetice ale unei opere de artă nu sînt desprinse în mod obligatoriu de funcţiile ei utile. Atitudini diferite, reacţii diferite, se pot îmbina în organismul uman flexibil. Nu există nici un motiv să numim pe vreuna dintre ele ca *singurul* mod just sau bun de a reacţiona în faţa artei. Dar se poate spune că dezvoltarea specializată a unei atitudini şi reacţii estetice este încurajată de condiţii care fac

să nu mai fie nevoie ca individul să-şi facă planuri şi proiecte: de exemplu, un fotoliu confortabil într-un teatru după terminarea zilei de muncă, sau un confortabil cont la bancă şi poziţie socială care-i îngăduie să nu se mai îngrijească de viitor.

Deşi artele sînt în general destinate şi adaptate să stimuleze o experienţă estetică dătătoare de satisfacţii, pe lîngă alte funcţii, succesul lor în această privinţă este extrem de variabil. El depinde în mare măsură de pregătirea şi condiţionarea celui care receptează, nu numai în ceea ce priveşte îndemînarea necesară de a percepe şi a înţelege forme complexe, dar şi de gusturile şi preferinţele obişnuite necesare pentru a aproba şi a-i place un anumit tip de artă.

Deşi sînt folosite în mod specific ca stimuli pentru experienţa estetică, operele de artă pot fi tratate în multe alte moduri. Un om practic le poate trata ca mijloace pentru scopurile sale: de exemplu, în publicitate sau în propaganda politică. Un om cu preocupări intelectuale, teoretice le poate trata ca date ale problemelor de estetică, istorie, sociologie sau psihologie.

Un psiholog contemporan al artei, A. R. Chandler, afirmă că „experienţa estetică poate fi definită ca o satisfacţie de a contempla sau ca o intuiţie dătătoare de satisfacţii. Cînd savurez un frumos apus de soare, sînt satisfăcut să-l contemplu. Curiozitatea mea intelectuală adoarme — nu-mi pasă în acel moment de cauzele fizice ale norilor şi luminii. Interesele mele practice sînt suspendate — nu-mi pasă în acel moment dacă un asemenea cer prevesteşte secetă, deşi grădina mea ar avea nevoie de ploaie. Sînt satisfăcut să contemplu apusul de soare. Obiectul contemplat poate fi real şi prezent, ca apusul de soare, sau o execuţie muzicală; atunci numim procesul percepţie... Cînd obiectul contemplat este absent sau ireal, numim procesul imaginaţie... Este convenabil să avem un termen general pentru percepţie, memorie şi imaginaţie; în acest sens larg

poate fi folosit fie contemplație fie intuiție"[58]. Chandler evită cuvîntul „plăcere". El continuă:

> Cuvîntul *satisfacție* din definiția mea poate fi definit indirect ca starea de spirit care este indicată prin tendința de a prelungi sau repeta experiența în chestiune... Termenul *satisfacție* este mai bun decît *plăcere*, pentru că termenul satisfacție este mai larg. Emoția chinuitoare trezită de o melodramă cu greu poate fi numită plăcere, dar este fără îndoială o satisfacție, deoarece oamenii caută s-o prelungească sau s-o repete. Același lucru poate fi spus despre patosul din muzică sau poezie. Ne poate face să plîngem, dar experiența noastră este cu toate acestea una de satisfacție.

Definirea termenului „satisfacție", cum face Chandler, în termeni de comportament, ca fiind „tendința de a prelungi sau repeta experiența" ocolește o problemă centrală: dacă există vreo tonalitate specifică de sentiment, numită „plăcere" sau „plăcut" (din lipsa unui nume mai bun), care apare ca element al experienței totale atunci cînd ne simțim înclinați s-o prelungim sau s-o repetăm, și chiar contribuie la această tendință[59]. Oricine a mîncat o bomboană, sau a privit un copil mîncînd-o, știe că există o calitate afectivă, pozitivă în experiența sa, o bucurie de a gusta bomboana, care operează determinîndu-l să continue. Cînd îi lipsește, sau cînd este prezentă o tonalitate de sentiment opusă, de dezgust sau de greață, el va lupta împotriva continuării ei. Acesta este aspectul „subiectiv" sau simțit lăuntric a ceea ce apare din afară ca tendință sau împotrivire de a continua o experiență. Din cauză că acest aspect nu poate fi văzut decît introspectiv, școala behavioristă de psihologie i-a

[58] *Beauty and Human Nature: Elements of Psychological Aesthetics* (New York, Appleton-Century, 1934), p. 9.

[59] În capitolele ulterioare, Chandler nu ezită să folosească cuvîntul „plăcut", și descrie mai multe experimente legate de el.

înspăimîntat pe mulți esteticieni determinîndu-i să-i ignore existența, ca nu cumva să fie acuzați de toate grozăviile psihologiei hedoniste din secolul XVIII. Procedînd astfel, ei ignoră un fenomen a cărui existență, deși greu de descris, este un dat universal al experienței umane. A te simți fericit, încîntat sau interesat în contemplarea unui obiect *nu* este același lucru doar cu „comportarea de a-l întîmpina cu bucurie". Aceasta din urmă este manifestată de amibe și chiar de plante carnivore față de prada lor, precum și de oamenii flămînzi. Puterea de a simți o emoție subtilă și variată față de ceva, chiar fără a face altceva decît de a observa, se pare că se limitează doar la animale cu un sistem nervos complex, și în special la om.

Estetica nu poate ajunge prea departe dacă evită problema explicării aspectelor emoționale ale experienței estetice. Hedoniștii din secolul XVIII au înfruntat cu curaj această problemă, în psihologie, estetică și etică, folosind termenul „plăcere" ca cel mai bun nume pe care îl aveau la dispoziție pentru un anumit fel de experiență universal simțită și recunoscută. Psihologia estetică contemporană trebuie să preia problema de unde au lăsat-o ei, folosind la nevoie un nume diferit pentru acest fenomen, dar studiindu-l totuși.

Există anumite îndoieli și dezacorduri cu privire la problema dacă experiența estetică este neapărat plăcută, agreabilă sau dătătoare de satisfacții. Unii autori afirmă, după cît se pare, că este, și folosesc „experiență estetică" și „plăcere estetică" substituindu-le reciproc. Alții — de exemplu, Witasek, citat de Müller-Freienfels — specifică „efect estetic *favorabil*". Aceasta ar coincide cu opinia că experiența estetică poate fi neplăcută sau dezagreabilă, ca atunci cînd asculți o muzică pe care o găsești distonantă și iritantă. Experiența estetică nu ar fi sinonimă cu „experiența frumosului", căci ea ar include și experiențe ale urîțeniei, durerii și repulsiei. Din punct de vedere psihologic, acestea sînt desigur modu-

rile în care oamenii reacţionează faţă de artă, pentru calităţile ei perceptuale directe şi fără să ţină seama de orice considerente practice. Astfel apare din nou vechea problemă hedonistă, dacă genul de efect estetic căutat în artă este sau nu unul care să cuprindă o tonalitate de sentiment plăcută. Problema nu este în nici un caz rezolvată de vagi referinţe la „efectul estetic", fără alte specificaţii psihologice.

Este evident că „experienţa estetică" are acum implicaţii oarecum diferite de „plăcere" din vechile sisteme hedoniste. Este de obicei lipsită de asociaţiile speciale cu luxul senzual şi amuzamentul vesel, care i-au supărat atît de mult pe Tolstoi şi pe alţi moralişti[60]. Ea cuprinde percepţia senzorială directă a artei, ca atunci cînd asculţi muzică, şi contemplarea imaginativă, ca în lectura unei poezii. Ea cuprinde reacţia plină de înţelegere faţă de sentimentele religioase sau morale ale unui artist exprimate în artă, ceea ce-i va împăca pe mulţi antihedonişti. Ea nu este net antitetică faţă de ceea ce este practic şi util, deoarece poate fi simţită (a) în cursul treburilor zilnice, şi (b) admirînd obiectele utile, cum ar fi scaune şi farfurii, pentru forma şi desenul lor.

Estetica modernă nu ar trebui să se grăbească să abandoneze toate vestigiile noţiunii din secolul XVIII despre plăcere ca ţel al artei. Toate asalturile teoretice asupra hedonismului nu au înlăturat plăcerea, fericirea, desfătarea, sau ceva de acest gen, ca unul din lucrurile care fac ca viaţa să merite a fi trăită şi arta a fi cultivată. Este destul de uşor să se evite erorile şi exagerările hedonismului din secolul XVIII, fără a se pierde în acelaşi timp şi elementele sale permanent valabile. Esteticianul modern nu are nevoie să evite şi să ascundă orice urmă de hedonism, de parcă acesta ar fi nu numai păcătos dar şi total neîntemeiat şi perimat. În domeniul esteticii, există

[60] J. S. Mill şi alţi hedonişti din secolul XIX au încercat să evite această dificultate făcînd o deosebire între plăceri „superioare" şi „inferioare", primele incluzîndu-le şi pe acelea ale artei. (Mill, *Utilitarianism*, Cap. II).

mereu puritani acri şi fanatici furioşi ai luptei sociale, care se grăbesc să condamne orice aluzie la faptul că arta are dreptul de a fi cîtuşi de puţin plăcută. Ei au dreptul să aibă propria lor opinie sumbră despre viaţă şi artă, dar nu este nevoie să-i oprească pe alţii de a include esenţa hedonismului într-o filozofie naturalistă, sănătoasă, a artei. Hedonismul nu are neapărat legătură cu aristocraţia sau exploatarea egoistă a celor săraci; masele pot, ca şi puţinii privilegiaţi, să găsească plăcere în artă. Nici „plăcerea simţurilor" nu trebuie să fie respinsă ca dăunătoare, chiar dacă nu o mai acceptăm ca bunul unic sau cel mai înalt al vieţii. „Artistul", spunea Whistler în memorabila sa conferinţă „Ora zece", „este bucuros, rîde din toată inima, este fericit de forţa sa, şi înveselit de pretenţia trufaşă — de neghiobia solemnă care îl înconjoară. Căci Arta şi Bucuria merg împreună, cu sinceritate îndrăzneaţă, cu capul sus şi mîna întinsă — fără a se teme de nimic, fără frica de a fi demascate."

10. Evitarea prejudecăţilor religioase, morale şi politice în concepţia artei

Persistă încă o mare confuzie cu privire la înţelesul „esteticului". Nu rareori cîte unul se referă la elementul „pur estetic" din artă, ca şi cum ar fi cu totul diferit de „înţelesul" artei; de semnificaţia intelectuală, religioasă şi etică a artei. Astfel aspectele „estetice" ale artei sînt iarăşi reduse în mod confuz la cele pur senzoriale, decorative şi formale. Pe lîngă aceasta, „experienţa estetică" este privită ca un mod îngust, brut, de plăcere pur senzuală, ca aceea a unui copil sugînd o bomboană. Orice definiţie a artei dedicată (chiar în parte) unor scopuri estetice este stigmatizată ca pur hedonistă. Şi astfel veşnicul atac al transcendentaliştilor şi al moraliştilor ascetici asupra esteticii naturalismului este mutat de la ţintele lui din secolul XVIII — frumuseţe şi plăcere — la aceea nouă a „experienţei estetice". Strategia lor

este aceea de a evidenția faptul că orice concepție naturalistă a artei și valorilor ei se bălăcește în aceeași veche mocirlă „epicureană" — în care, desigur, nici chiar învățatul Epicur nu a pus niciodată piciorul.

Acest atac a primit de curînd noi întăriri din partea misticismului oriental. Acesta repetă acuzația obișnuită a conferențiarilor hinduși aplaudată admirativ de publicul american, că civilizația occidentală modernă este total materialistă, preocupată numai de dolari și de amuzamente ieftine, în timp ce orientul este profund spiritual. Un om de paie este înfățișat pentru a fi ciomăgit, o caricatură a concepțiilor occidentale moderne despre artele frumoase și experiența estetică. Se afirmă în mod fals că aceste concepții reduc arta la pură senzualitate și la imitarea superficială a înfățișării exterioare.

Acest dualism, desigur, este fals de ambele părți. Orientul nu este scutit de formele cele mai brutale de lăcomie și senzualitate. El cuprinde, de asemenea, și cunoscători de artă rafinați și erudiți care pot savura o piesă de jad sau de porțelan fin aproape în același mod estetic în care o savurează cunoscătorii occidentali. Pentru gustul cultivat, atît din răsărit, cît și din apus, plăcerea estetică include atenția față de semnificațiile culturale ale artei, precum și față de calitățile senzoriale; ea include aprecierea îndemînării cu care aceste semnificații — de exemplu simbolismul religios într-o statuie a lui Șiva — sînt înfățișate în și prin forma vizibilă. Dezvăluind aceste semnificații simbolice, cercetătorii orientali au sporit mult capacitatea noastră de a savura arta răsăriteană pe plan estetic, precum și de a o înțelege pe plan intelectual. Dar nu există nimic total străin concepției occidentale despre artă care consideră că asemenea semnificații sînt importante. Forma estetică a unei opere de artă include semnificațiile ei stabilite pe plan cultural, pe lîngă calitățile ei senzoriale. Atitudinea estetică față de o operă de artă, din partea unei persoane cultivate, poate include o mare atenție față de semnificațiile ei intelectuale și spirituale, ca izvor de plăcere și desfătare. A spune că plăcerea estetică este una dintre funcțiile artei nu implică, deci, nici o derogare sau ignorare a semnificațiilor și valorilor spirituale, oricare s-ar considera că sînt acestea.

Experiența estetică și plăcerea nu sînt incompatibile cu credința religioasă și conduita austeră. Chiar și cei mai asceți credincioși își permit uneori să admire frumusețea edificiului simplu al unei biserici, sunetul clopotelor ei sau cuvintele și muzica unui imn. A trece de la o atitudine de închinăciune la una de admirație estetică nu înseamnă în mod necesar a o nega sau a o subaprecia pe prima. Acestea două pot fi combinate ca părți integrante ale aceleiași experiențe, ca atunci cînd contempli în același timp frumusețea obiectului, utilitate lui și seminficația lui religioasă. Dar, pe de altă parte, o persoană extrem de religioasă poate *uneori* să dorească să-și concentreze atenția asupra calităților care, după opinia sa, fac obiectul frumos. Ea poate chiar, ca artist, critic sau profesor, să se specializeze profesional în problemele tehnice legate de necesitatea ca arta religioasă să fie frumoasă.

Adesea adversarii esteticii naturaliste nu izbutesc să facă o deosebire între senzualitatea frivolă și specializarea deliberată a cercetătorilor în problemele formei estetice care s-a petrecut în ultimele decenii, în special cu privire la pictura și sculptura de la sfîrșitul secolului XIX și din secolul XX. Confuzia este explicabilă, căci tendința aceasta a fost asociată, în mintea unor artiști „decadenți" din secolul XIX, cu hedonismul senzual, cu diabolismul și cu diferite alte forme de revoltă împotriva moralității convenționale. Accentul pus pe formă și desen în arta vizuală, prin opoziție cu excesul de încredere acordată povestirilor, lecțiilor morale și altor înțelesuri sugerate, a fost continuat într-un spirit serios, aproape științific experimental, de mulți artiști de după aceea, ca un studiu al posibilităților diferitelor tipuri de formă vizuală și al gradului în care arta vizuală

poate rivaliza cu muzica în sublinierea desenului nonfigurativ. Atitudinea lor față de arta abstractă a fost uneori, ca în cazul lui Kandinsky, mai curînd mistică și moralistă decît frivolă. Chiar și Whistler, a cărui conferință „Ora zece" din 1885 a fost o remarcabilă expresie a noului accent pus pe forma estetică, nu a dus-o la extrem. El a protestat împotriva unei alte extreme care predomina pe atunci: aceea a judecării picturii numai din punct de vedere literar, ca relatare a unei povestiri, sau pentru virtuțile subiectului reprezentat; extrema de a ignora (ca „simplă execuție") genul propriu de „poezie" al pictorului — „uimitoarea invenție, care să fi pus formă și cuculoare într-o asemenea armonie perfectă, care are drept rezultat splendoarea — noblețea gîndirii, care să fi dat întregii opere demnitatea artistului, nu-i spune absolut nimic". Rezultatul protestului lui Whistler, ca și acela al altor impresioniști și postimpresioniști, a fost în general pozitiv și constructiv. El a îmbogățit arta cu nenumărate armonii noi de formă și culoare, și a îmbogățit tehnica aprecierii artei, învățîndu-i pe oameni să caute în pictură ceva mai mult decît asociațiile narative, sentimentale și morale: să privească direct și să vadă ce există acolo în fața ochilor lor.

În orice curent, desigur, există unii care îl duc pînă la extreme absurde. Sînt unii critici care susțin că orice atenție acordată „problemei subiectului" unei picturi este greșită, și că adevărata apreciere estetică se limitează la „forma pură" — adică doar la aspectele vizibile. Dar aceștia constituie o minoritate neglijabilă. Opinia moderată și generală din estetica de astăzi consideră că forma vizibilă și înțelesurile sînt importante *amîndouă;* că arta atinge culmea atunci cînd realizează o sinteză armonioasă între ele și că experiența estetică atinge culmea atunci cînd discerne și savurează această sinteză. Dar cei care vor menține o atitudine moderată, echilibrată, trebuie să se ferească neîncetat de încercările de a-i împinge spre o extremă sau alta, sau de a le caricaturiza atitu-

dinea într-o formă extremă care poate fi ușor denunțată.

Trebuie să respingem caricatura esteticii occidentale moderne, care o pune într-o totală opoziție cu concepțiile orientale și medievale, ca o glorificare a luxului trîndav și a senzualității rudimentare. În același timp, aceasta nu înseamnă că opinia occidentală modernă despre artă este aidoma acelora ale orientului și Europei medievale. Apariția științei naturaliste moderne în occident a avut repercusiuni profunde asupra naturii artei și a atitudinii oamenilor față de artă. Am văzut cum dezvoltarea tehnologiei științifice a avut tendința de a îndepărta scopurile mai utilitare din domeniul „artei", așa cum este concepută în mod obișnuit; și cum domeniul artei a fost lăsat, drept urmare, cu un accent mai specializat pe funcțiile estetice. Dezvoltarea științei pure și a explicațiilor filozofice bazate pe știință a avut de asemenea tendința de a scuti artele — poezia, pictura, sculptura etc. — de nevoia de a se preocupa prea mult de probleme intelectuale sau de a descrie faptele universului spre folosul celor tineri. Tendința laică a majorității științei, filozofiei și învățămîntului occidental a mers mînă în mînă cu o tendință laică în arte. Fără îndoială, există mai puțină expresie pur religioasă în arta occidentală actuală decît în aceea a Europei medievale sau a Indiei.

Antagonismul față de orice concepție despre artă care subliniază funcțiile estetice și aducătoare de plăceri ale acesteia nu se limitează însă la filozofii religioși conservatori sau la idealiștii metafizici. La extrema opusă, în anumite privințe, se află și ideologia marxistă, al cărui fond ideologic este ateu și materialist. Dar și în Rusia, după primul val de modernism revoluționar în artă, în primii ani de după 1920, atitudinea oficială a fost aceea de a condamna „formalismul" — adică accentul pe formă și desen estetic — ca decadență burgheză. Arta trebuia să fie ușor accesibilă maselor și să propovăduiască doctrina politică și economică oficială. Pe această bază, fai-

moșii compozitori Prokofiev și Șostakovici au putut fi criticați pentru tendințe formaliste primejdioase... Și astfel, în toate aceste împrejurări, este condamnat artistul care pune accentul pe formă în artă — chiar și într-o artă atît de tradiționalist formală și abstractă cum este muzica — și, totodată, este condamnat publicul care gustă o asemenea artă și teoreticianul care îi găsește justificare.Tot aceasta este și atitudinea filistinului obișnuit sau a cetățeanului practic (inclusiv multe persoane influente din Statele Unite) care se fălesc cu ostilitatea lor față de orice artă în fară de cea foarte convențională, dacă nu slujește vreunui scop evident de natură religioasă, patriotică, comercială sau alt gen aprobat.

Definiția artei susținută în acest capitol nu este nici antireligioasă după cum nu este nici materialistă, ci este neutră și adaptabilă spre a fi folosită de persoane cu opinii diferite. Aceasta nu înseamnă că cineva trebuie să fie neutru în general, în tot ce gîndește și face, ci pur și simplu că definiția de bază a „artei“ nu trebuie încărcată dinainte cu un șir special de supoziții, care s-o facă improprie a fi folosită de persoane cu un punct de vedere diferit.

11. O definiție revizuită a artei

După cum am văzut, este imposibil și inoportun să reducem numeroasele înțelesuri ale artei la o singură formulă concisă. După ce au fost lăsate deoparte sensurile cele mai confuze, pentru a i se da alte denumiri, mai rămîne încă un grup de sensuri alternative, strîns înrudite, consecvente între ele și suplimentare. Toate sînt utile în diferite relații, pentru a sublinia diferite aspecte ale aproximativ acelorași fenomene. Toate definițiile sînt derivate din uzul curent; nu se propun înțelesuri cu totul noi. Motivul celor mai multe formulări va apare din discuțiile anterioare; pentru altele, el va fi explicat în capitole ulterioare.

În prima definiție, sau grup de definiții, arta

se referă la anumite tipuri înrudite de îndemînare; în a doua, la un tip de produs; în a treia, la o zonă a culturii sociale; în a patra, la o diviziune a acestei zone. Definiția *1a* exprimă în general punctul de vedere al consumatorului; *1b*, pe acela al artistului sau producătorului; *1c*, un interes sociologic în diferite tipuri de îndeletniciri.

1a. Arta este meșteșugul de a făuri sau a face ceea ce este folosit sau destinat ca un stimul pentru o experiență estetică aducătoare de satisfacții, adesea împreună cu alte țeluri sau funcții; în special într-un asemenea mod încît stimulul perceput, înțelesurile pe care le sugerează, sau amîndouă împreună, sînt simțite ca frumoase, plăcute, interesante, mișcătoare sau în orice alt fel valoroase ca obiecte ale experienței directe, pe lîngă orice alte valori instrumentale pe care le pot avea. b. Arta este meșteșugul de a exprima și a comunica o experiență emoțională și de altă natură din trecut, atît individuală cît și socială, într-un mijloc de expresie perceptibil. c. În special, acea fază a unui asemenea meșteșug sau activități care se preocupă cu proiectarea, compunerea sau executarea cu o interpretare personală, spre deosebire de execuția de rutină sau reproducerea mecanică.

2. De asemenea, un produs al unui astfel de meșteșug, sau produsele în mod colectiv; opere de artă. În sens larg, aceasta cuprinde orice produs al artelor recunoscut în mod obișnuit ca avînd o funcție estetică, cum ar fi arhitectura și muzica, fie că acest produs este sau nu considerat frumos sau cu alte merite.

3. Arta, ca diviziune principală a culturii umane și grup de fenomene sociale, cuprinde orice fel de meșteșug, activitate și produse acoperite de definiția de mai sus. Ca atare, ea este comparabilă ca extindere cu religia și știința; dar aceste diviziuni se suprapun în parte.

4. O artă, cum ar fi muzica, este o diviziune particulară a domeniului total al artei, cuprinzînd anumite feluri distincte de meșteșug, activitate, mijloc de expresie sau produs. În special, o diviziune considerată relativ mare, importantă sau

distinctă; altele fiind adesea clasate drept ramuri sau subdiviziuni ale unei arte.

Concepţia esenţială, sprijinită de uzul ştiinţific contemporan, este în *1a*. Dacă este nevoie de concizie, ea poate fi redusă la următoarea: *Arta este meşteşugul de a oferi stimuli pentru o experienţă estetică aducătoare de satisfacţii*. Totuşi, făcînd-o atît de concisă, se pierd mai multe distincţii importante, care ajută la evitarea interpretării greşite şi la transmiterea implicaţiilor speciale ale cuvîntului din vorbirea curentă.

„A făuri sau a face" cuprinde execuţia, cum ar fi a sunetelor şi a gesturilor; de asemenea, confecţionarea de obiecte durabile cum ar fi statuile. Aceasta include atît proiectarea sau plănuirea cît şi execuţia finală, cînd aceasta este formulată în schiţe observabile, partituri muzicale sau îndrumări verbale. Mai tîrziu, vom vedea de ce termenul „artă" este restrîns uneori la faza de proiectare sau compoziţie.

„Folosit sau destinat ca..." Aceasta pune definiţia în termeni behaviorişti, obiectivi. Pentru a se califica drept artă, produsul nu are nevoie să *fie* frumos sau aducător de satisfacţii estetice; doar să fie folosit sau adaptat pentru o funcţie estetică, de către producător sau consumator. Nu se cere nici măcar ca obiectul să fie *destinat* ca frumos sau plăcut; se lasă loc pentru alte tipuri de funcţie estetică şi pentru produse care îndeplinesc neintenţionat funcţii estetice.

„Împreună cu alte ţeluri sau funcţii..." Aceasta evită de a se spune că experienţa estetică este singura sau chiar cea mai importantă funcţie a artei. În mod obişnuit, arta are şi alte funcţii; dar nu este necesar să fie specificate în definiţie. Funcţia estetică este evidenţiată pentru că ea diferenţiază arta de îndemînările mai pur utilitare şi ştiinţifice.

„De a exprima şi a comunica" are desigur ca scop de a recunoaşte concepţia despre artă avansată de Tolstoi şi alţii. În loc de „sentiment" sau „emoţie", este folosit termenul mai larg de „experienţă". El acoperă nu numai sentimentul şi emo-

ţia, dar şi percepţia, cunoaşterea, voliţiunea, credinţele şi atitudinile faţă de lume etc., care toate sînt comunicate în artă. Dar arta este recunoscută ca fiind în mod special preocupată de experienţa emoţională.

„A stimula" este folosit în sens psihologic. Nu înseamnă că cel ce percepe este pasiv în relaţie cu opera de artă sau cu artistul. Opera de artă este un stimul şi un obiect al percepţiei, ajutînd la trezirea unor reacţii psihosomatice în cel care o percepe şi căpătînd o parte din atenţia lui. Prin undele luminoase, undele sonore sau alte mijloace fizice, îi stimulează organele de simţuri, sistemul nervos şi aparatul mintal corelat cu anumite genuri de activitate, a cărui natură este determinată şi ea de caracterul său, de condiţionarea sa, de atitudinile sale, de dispoziţia prezentă şi de aşteptările sale.

O operă de artă, cum ar fi o pictură sau o simfonie, este un aranjament de stimuli în spaţiu, în timp, sau în amîndouă, constînd din linii, zone de culoare etc., în arta vizuală, sau de sunete în arta auditivă. Ea este numită un „obiect estetic", ceea ce înseamnă că poate deveni obiectul atenţiei şi al contemplării pline de interes. Formele sau obiectele naturale, cum ar fi apusurile de soare şi florile, pot şi ele să devină obiecte estetice; dar în artă avem de-a face cu produse făcute de om. Toţi stimulii estetici trebuie să fie prezentaţi mai întîi unuia sau mai multor organe de simţuri, pentru a trezi mai tîrziu reacţii interpretative, imaginative, cognitive, emoţionale sau de altă natură. Accentul pus aici pe apelul la simţuri (ca în muzică sau decoraţia vizuală) şi la imaginaţie (ca în literatură) ajută să deosebim arta de ştiinţă şi de alte domenii.

Arta nu stimulează întotdeauna percepţia şi imaginaţia într-un grad egal, dar ea tinde să le stimuleze pe amîndouă într-o oarecare măsură. Un roman se adresează imaginaţiei prin ochi; o sonată se adresează mai direct percepţiei senzoriale. Aproape că nu există percepţie fără o oarecare experienţă a imaginilor sugerate.

IV
DIFERITE FELURI DE ARTĂ

1. Arte frumoase și utile: atacuri recente împotriva acestei antiteze

Un izvor de dezacorduri asupra semnificației artei ia naștere din vechea problemă a relației dintre „frumos" și „util". Cînd arta este definită în sensul tehnic larg, ca în definiția lui Colvin, ea cuprinde atît artele „frumoase" cît și pe cele „utile"; toate ramurile științei aplicate și ale tehnologiei. Cînd arta este definită în sensul estetic larg, cum se recomandă în prezenta lucrare, întrebarea rămîne: cuprinde ea oare „artele utile", sau doar pe cele presupuse a fi destinate scopurilor estetice? Cîtă tehnologie este acoperită de cuvîntul „artă"? Cîtă este lăsată în afara lui?

În unele interpretări extremiste, se spune că teoria hedonistă implică o separație netă între frumos și plăcere estetică pe de o parte, și utilitate pe de alta; între artele „frumoase" și „utile", presupuse a fi destinate acestor scopuri diferite; între atitudinea estetică și cea practică. În fiecare caz, aceasta din urmă a fost identificată în mod îngust cu ceea ce Colvin numește „asigurarea necesităților materiale și a confortului oamenilor".

Această antiteză a fost atacată în repetate rînduri ca fiind prea extremistă. Nimeni nu s-ar mai încumeta astăzi să o susțină în această formă, iar autorii care enunță totuși antiteza se grăbesc

de obicei să adauge că ea nu se pune în mod categoric; că există o mare suprapunere între artele frumoase și cele utile și că acestea din urmă nu sînt neapărat inferioare. Separația categorică din teorie, se insistă acum, provine dintr-o condiție socială nesănătoasă, nedemocratică, în care o clasă inferioară face majoritatea muncii utile, iar o clasă superioară, exploatatoare, majoritatea celei plăcute. „Artele care sînt doar utile", spune Dewey, „nu sînt arte ci rutine; iar artele care sînt doar frumoase nu sînt arte ci amuzamente și distracții pasive, diferite de alte petreceri desfrînate doar prin dependența de un anumit rafinament dobîndit sau de «cultivare»"[1]. „Împărțirea între frumos și util", spune Edman, „produce pe de o parte o civilizație practică în care nu există nici un interes față de farmecul senzual sau grația imaginativă", iar pe de alta „superficialitatea decorativă a micilor splendori neînsemnate, luxurianța molatică a esteticului ale cărui creații drăgălașe și distracții nu au nici o legătură cu restul vieții"[2]. Torossian declară că „cu cît subliniem mai puțin diferența dintre aceste două tipuri de opere de artă, cu atît mai bine va fi pentru arte; căci ele au toate o singură țintă și un singur țel"[3]. El subscrie la dezaprobarea categorică a lui Anatole France: „Să ștergem aceste diferențe stupide! Să dărîmăm această barieră distrugătoare și să privim unitatea inseparabilă a artei în manifestările ei nesfîrșite. Nu! nu există două ramuri ale artei; «industrială» și «frumoasă» sînt lipsite de sens. Nu există decît o singură artă, care este în același timp meșteșugărească și frumoasă; care se dedică valoroasei sarcini de a da farmec vieții, multiplicînd formele frumoase care trebuie să ne înconjoare, exprimînd gîndurile frumoase"[4].

[1] *Experience and Nature* (Chicago, The Open Court Publishing Co., 1925), p. 361. Ed. din 1929, publicată de W.W. Norton and Co., New York.

[2] I. Edman, *Arts and the Man* (New York, W.W. Norton and Co., 1939), pp. 42-3.

[3] Op. cit., p. 41.

[4] A. France, „Despre unitatea artei", *Journal of American Institute of Architects*, ianuarie 1914, p. 18.

Atacul este îndreptat spre ambele părţi ale antitezei; fiecare fiind acuzată de îngustime. În primul rînd, aşa-numitele arte „frumoase" sînt, sau ar trebui să fie, şi utile. În al doilea rînd, aşa-numitele arte „utile" au, sau ar trebui să aibă, aspectele lor estetice şi de satisfacţie imediată, inclusiv producerea frumosului. Ele sînt, sau ar trebui să fie, tot atît de nobile şi de valoroase ca şi cele „frumoase". Astfel cuvîntul „frumoase", lăsînd să se înţeleagă pretenţia de calitate superioară, este nejustificat şi induce în eroare.

La primul din aceste puncte, Dewey susţine că arta frumoasă este utilă, într-un sens larg. „Ajungem la o concluzie privind relaţiile artei utile şi ale celei frumoase, care este tocmai contrariul celei susţinute de unii esteticieni; şi anume, că arta frumoasă preia în mod conştient ceea ce este deosebit de util în calitate. Este un procedeu în experimentarea făcută pentru educaţie. Există pentru un uz specializat, uzul fiind o nouă instruire a modurilor de percepţie". „Artele frumoase ca şi tehnologiile industriale sînt probleme de practică"[5]. Termenii „uz" şi „practică" sînt astfel interpretaţi în sens larg, ca incluzînd mult mai mult decît necesităţi materiale şi confort.

Dewey porneşte a doua linie de atac cu o egală vigoare. „Obiectele artelor industriale au o formă — aceea adaptată utilizărilor lor speciale. Aceste obiecte dobîndesc formă estetică, fie că sînt covoraşe, urne sau coşuri, atunci cînd materialul este astfel aranjat şi adaptat încît serveşte nemijlocit la îmbogăţirea experienţei nemijlocite a celui care îşi îndreaptă spre el percepţia atentă"[6].

Este larg recunoscut astăzi faptul că imboldul artistic poate fi exprimat prin multe alte canale în afară de artele cunoscute, frumoase sau utile. Experienţa estetică poate fi dobîndită prin contemplarea oricărui fel de activitate sau produs omenesc. Într-o analiză culturală din Plainville,

[5] *Experience and Nature*, pp. 392, 355.

[6] *Art as Experience*, p. 116. *Cf.* discuţiei poziţiei lui Dewey făcută de M. M. Rader, *op. cit.*, p. XXX.

un orăşel american, Abram Kardiner remarcă faptul că femeile „apreciază rochiile drăguţe, sînt interesate de coafură şi uneori simt o plăcere estetică să pună etichete şi să aranjeze borcane cu conserve de fructe. Bărbaţii care se ocupă cu agricultura admiră o brazdă dreaptă mai mult decît orice pe lume"[7].

Concluzia că artele frumoase şi cele utile se suprapun şi au multe în comun este astăzi atît de larg acceptată, încît cu greu s-ar mai putea găsi cineva care să susţină separarea netă dintre ele. Colvin, a cărui teorie este atacată de Dewey[8], nu face o distincţie netă între „frumoasă" şi „utilă". Arhitectura, spune el, există în primul rînd pentru a sluji:

> În măsura în care oferă adăpost şi confort, ea este una dintre artele utile sau mecanice, şi una dintre artele frumoase numai în măsura în care structurile ei impresionează sau plac prin aspectul de trăinicie, potrivire, armonie şi proporţie a părţilor, prin dispoziţia şi contrastul de lumină şi umbră, prin culoare şi ornament, prin varietatea şi relaţia contururilor, suprafeţelor şi intervalelor[9].

Cu alte cuvinte, întreaga artă a arhitecturii nu este aşezată în nici un compartiment riguros. Unele din aspectele ei sînt frumoase sau estetice; altele utile. El spune cam acelaşi lucru despre artele folositoare sau utile minore. Ele sînt, de fapt, o „diviziune a artelor frumoase", nu o clasă separată, căci — ca şi arhitectura — „ele dau toate produse capabile de a fi practic utile şi frumoase în acelaşi timp".

Pe de altă parte, după cum arată Colvin, artele frumoase nu sînt lipsite de utilitate. Poezia didactică are scopuri practice şi utile. Lirica de exor-

[7] *The Psychological Frontiers of Society* (New York, Columbia U. Press, 1945), p. 307.

[8] *Art as Experience*, p. 218.

[9] Articolul „Fine Arts", *Encyc. Brit.*, ed. a 11-a, vol. 10, pp. 370, 355.

tație și patriotică „aparține unei faze a artei frumoase care tinde direct spre una dintre cele mai înalte utilități, stimularea sentimentului patriotic și al autodăruirii. La fel genurile de muzică ce însoțesc asemenea poezie". Aceste diviziuni nu sînt eterne și în natura lucrurilor, ci variabile pe plan istoric. „Mare parte din ceea ce numim acum arte frumoase servea la început pentru îndeplinirea nevoilor practice ale individului și vieții sociale. . ."

Suprapunerea noțiunilor de „frumos" și „util" nu este o descoperire recentă. Încă de cînd conceptul de arte frumoase a intrat în uz în secolul XVIII, el a fost definit aproape întotdeauna astfel încît să cuprindă nu numai frumusețe ci și o formă de utilitate. Kant include în mod explicit multe arte utile în cele frumoase sau *schöne Künste*. Există o precizare clară în această privință, făcută de J. G. Sulzer în lucrarea sa *Allgemeine Theorie der schönen Künste*[10]. „Cel care a dat primul acestor arte numele de «arte frumoase»", spune el, „pare să fi observat că natura lor constă din îmbinarea plăcutului cu utilul, sau în înfrumusețarea lucrurilor care sînt făcute prin arta obișnuită".

Deoarece practic toți esteticienii recunosc că arta frumoasă și cea utilă se îmbină și trebuie să se îmbine, problema se reduce în mare parte la accentuare și terminologie. Trebuie să se accentueze diferențele de grad dintre artele frumoase și cele utile, sau similaritățile lor? Sînt oare diferențele atît de mici încît întreaga antiteză trebuie să fie abandonată, de teama transmiterii unor implicații dăunătoare? În felul polemicii împotriva unei distincții exagerate, ești tentat să exclami: „Renunță cu totul la ea! N-o mai menționa deloc". Mai tîrziu, cînd implicațiile false au fost corectate în oarecare măsură poate că va fi greu să te descurci fără vechea distincție, sau cu ceva foarte asemănător acesteia. Îndepărtarea tuturor vechilor distincții care au fost exagerate va lăsa foarte

[10] Ed. a 2-a, Leipzig, 1793, III, 72. Prima ediție a apărut în 1771–1774.

puține noțiuni generale în estetică, sau în restul filozofiei. Aceasta ar face să apară noul risc de a estompa anumite diferențe reale și importante dintre fenomene; diferențe doar de grad, poate, și greu de descris, dar care merită să fie analizate mai adînc. Faptul că există o diferență oarecare între cele două grupe de îndemînări, exprimată aproximativ de distincția dintre artele frumoase și cele utile, este atestat de persistența acestei distincții, în ciuda tuturor atacurilor îndreptate împotriva ei.

2. Funcțiile estetice și funcțiile utilitare ale artei; accentuarea unora sau a celorlalte

O parte a dificultății se centrează asupra înțelesului termenilor „util" și „utilitar". Cînd sînt restrînși îngust la „necesități materiale și confort", ei par să excludă cea mai mare parte a poeziei, muzicii, picturii și sculpturii. Dacă aceste arte nu sînt „utile" într-un sens material, trebuie oare să le numim „inutile"? Există ele oare doar pentru plăcerea imediată? Firește că nu. Ele au multe feluri de utilizări sau funcții. Unele dintre acestea sînt educative, altele politice, religioase, morale și așa mai departe. Stimularea experienței estetice este ea însăși o funcție a artei. Este o cale de a utiliza arta: ca obiect de contemplație și ca mijloc pentru o experiență estetică aducătoare de satisfacții.

Sărind în apărarea „artei inutile", ca și împotriva celor care insistau că arta trebuie să aibă întotdeauna o utilizare practică sau morală vădită, adepții „artei pentru artă" atrăgeau pe bună dreptate atenția spre funcțiile estetice ale artei, cerînd ca ele să nu fie trecute cu vederea[11]. Aceste funcții nu se limitează la producerea plăcerii sau

[11] Asupra teoriilor lui Pater, Whistler și Moore, vezi H. Ladd, *With Eyes of the Past* (New York, 1928), Cap. V, „De dragul artei".

desfătării directe, oricît de importantă ar fi ea într-o lume a suferinței, pentru toți în afară de asceții neînduplecați. Mai sînt și alte valori ce pot fi obținute din studiul intens și experiența artei, cum ar fi dezvoltarea puterii de percepție și a imaginației; lărgirea orizontului spiritual și ascuțirea sensibilității emoționale; într-un cuvînt, dezvoltarea personalității. Acestea sînt valori sociale, care merită să fie cultivate în educație; nu strict individualiste. Pentru a le atinge neabătut, trebuie să ai o experiență directă a artei, dînd mare atenție naturii ei intime și diversității de forme, fără a îndepărta mereu privirea de la artă pentru a întreba cum poate ea să slujească unor țeluri ulterioare. Arta frumoasă este funcțională și într-un sens larg utilă, nu pe lîngă faptul că e estetică, ci prin însuși faptul că e estetică.

Denunțînd astăzi atît de violent „arta pentru artă" și cerînd ca antiteza dintre „frumos" și „util" să fie înlăturată, nu trebuie să uităm că o doză moderată de specializare este valoroasă și necesară progresului în toate domeniile. Este bine ca arta să fie uneori observată, savurată și studiată în sine și pentru sine, fără să ne gîndim la ce ar putea face ea pentru a sluji statul sau morala publică. Este bine ca unii artiști să experimenteze în anumite direcții specializate: să vadă ce se poate face cu noi aranjamente ale culorilor sau ale tonalităților muzicale, să-l intereseze și să-l miște pe observator în direcții noi, la fel cum artiștii din trecut au experimentat cu fugile și arabescurile. Deoarece multe meșteșuguri și industrii se specializează în funcțiile utilitare, este bine ca o parte să se specializeze în cea estetică; nu exclusiv și permanent, dar într-o măsură moderată și din cînd în cînd. Separarea parțială a artelor „frumoase" de cele „utile", deși mult condamnată astăzi, are anumite avantaje care nu trebuie să fie trecute cu vederea printr-o reacție pripită împotriva hedonismului demodat. O oarecare concentrare a interesului asupra formei estetice și a experienței estetice, din partea artistului, a cunoscătorului și a criticului, ar trebui să fie încu-

rajată și nu dezaprobată. Ea nu este neapărat stearpă, superficială, afectată sau nefolositoare, nu are astăzi nici o legătură cu bogăția trîndavă sau luxul, cu aristocrația sau democrația; ea nu înseamnă subaprecierea scopurilor practice, utilitare. Ea *nu înseamnă* că arta este mai bună atunci cînd este lipsită de utilitate, sau cînd e lipsită de conținut religios, moral sau intelectual; ea nu înseamnă că „desenul pur" sau arta abstractă, nonfigurativă este mai bună decît realismul, sau că „materia subiectului" trebuie să fie ignorată, sau că arhitectura trebuie să pună accentul mai curînd pe înfățișare decît pe funcție. *Înseamnă* că există loc în artă și în civilizație pentru multe genuri de artă și multe căi pentru experiența artei; că merită uneori să te specializezi în genul estetic, alteori în cel practic, iar alteori în relația dintre acestea două. Specializarea trebuie, desigur, să fie însoțită de integrare și ținută între limite rezonabile; dar există prea puțin pericol, în aceste vremuri de încordare, să se pună prea mult accentul pe estetic.

Vechea antiteză dintre arte frumoase și utile este astăzi atît de încărcată cu asociații deconcertante, încît se poate foarte bine renunța la ea și gîndi în alți termeni. Este mult mai edificator să se pună în contrast artele, nu ca „frumoase și utile" sau ca „utile și inutile", ci ca subliniind în mod obișnuit diferite feluri de funcții.

Funcțiile *estetice* ale artei, am văzut mai înainte, sînt cele care operează în și prin contemplarea estetică directă a unei opere de artă. Ele operează prin capacitatea acesteia de a sluji ca obiect și stimul pentru experiența estetică. Ele cuprind nu numai stimularea unei emoții satisfăcătoare, dar și toate procesele psihologice diverse care pot intra în reacția estetică totală. Acestea se pierd treptat în subconștient, ca efecte indirecte ale operei de artă — de exemplu, provocînd o credință, o atitudine sau o predispoziție durabilă față de un anumit gen de acțiune.

Unele opere de artă au în același timp funcții estetice și nonestetice. O casă poate fi admirată

pentru înfățișarea ei în timp ce este folosită pentru a apăra de ploaie; un cuțit, în timp ce este folosit pentru a tăia cu el. Acestea sînt opere de artă „utilitară", pentru că ele combină funcțiile estetice și utilitare. Funcțiile lor utilitare nu sînt accidentale și ocazionale, ci stabilite, manifestîndu-se într-o oarecare măsură în materialele, formele și metodele lor de construcție.

Pe de altă parte, există unele meșteșuguri și produse care nu sînt folosite deloc, sau cel puțin nu în mod regulat, pentru stimularea experienței estetice. Ele sînt uneori numite „pur utilitare". În ultimii ani, am fost avertizați mereu că aceste produse sînt total inestetice sau lipsite de frumusețe. Mașinile și silozurile de cereale, deși nu sînt făcute pentru a fi frumoase, pot părea astfel unui ochi estetic. Dar aceasta este o altă problemă. Ceasurile și frigiderele sînt făcute pentru a fi văzute și a arăta bine, pe lîngă că servesc la alte scopuri. Ele sînt apreciate și alese în parte pe această bază. Calitatea estetică sau „atragerea privirii" este una dintre funcțiile lor precise, intenționate. De aceea ele sînt opere de *artă* utilitară. Alte dispozitive (de exemplu, țevile de canalizare) nu sînt destinate a fi văzute, și atracția estetică nu este una din funcțiile lor; de aceea meșteșugul și activitatea producerii lor nu este o artă. Executarea mașinilor, uneltelor, ustensilelor și clădirilor este uneori o artă și alteori o tehnică utilitară. Linia de demarcație dintre acestea două este adesea greu de trasat, decît doar în formele extreme cînd în general este destul de clară. Extracția cărbunelui este un exemplu extrem al unei tehnici *utilitare, nonestetice*. Admițînd tot ce s-a spus despre posibilitatea bucuriei estetice în munca de toate zilele și tot ce se poate spune despre frufrumusețea cărbunelui sau căldura delicioasă pe care o dă cînd este ars, rămîne faptul că scopul extragerii cărbunelui nu este acela de a fi contemplat estetic. Aceasta nu este una din funcțiile lui obișnuite, stabilite pe plan social. Extracția cărbunelui nu este o „artă utilă", pentru că nu este artă deloc.

Multe tehnici utilitare de astăzi sînt conduse în mod științific și au devenit ramuri ale științei aplicate; de exemplu, agricultura științifică și ingineria minieră. Cultivarea pămîntului la un trib primitiv este o tehnică utilitară, dar nu o știință aplicată. Unele arte, cum ar fi arhitectura, sînt conduse cu ajutorul științei și sînt ramuri ale tehnologiei. Domeniul științei și al tehnologiei științifice se suprapune astfel peste acela al artei, unde asemenea metode sînt folosite direct pentru produse sau execuții cu un scop estetic. Acest lucru este valabil astăzi și pentru „industria" cinematografică, care și ea este socotită artă.

Pictura, sculptura, muzica și poezia sînt clasate ca arte „frumoase" sau estetice, prin contrast cu mobilierul și olăria ca arte „utile". În sens larg, toate artele frumoase au funcții utilitare, ca în cazul picturii folosite pentru scopuri publicitare. Distincția poate fi făcută cel mai bine în termeni de gradație: între arte care sînt *mai mult* și cele care sînt *mai puțin* utilitare. Aceasta nu înseamnă că primele au o mai mare utilitate în general, ci că pun accentul mai des pe funcțiile utilitare, pe lîngă cele estetice, și au tendința să-și adapteze mai vădit produsele la niște utilizări nonestetice. Dacă de dragul conciziei vom continua să vorbim despre „artele utile", va fi în acest sens relativ.

Trebuie să fim atenți chiar și atunci cînd facem o comparație relativă. Această afirmație, făcută de H. E. Bliss[12], este mult prea simplă: „Artele în care utilitatea este de importanță secundară pe lîngă frumusețe și plăcere sînt numite arte frumoase sau arte estetice". Chiar dacă folosim termenul mai larg de „experiență estetică" în loc de „frumusețe și plăcere", nu este adevărat că utilitatea este întotdeauna un țel secundar în artele frumoase sau estetice. Arhitectura este prin tradiție clasată drept artă frumoasă, și în acest caz domină adesea țelurile utilitare.

Un contrast mai exact ar fi următorul: în cadrul clasei generale a „artelor" (care sînt toate

[12] *The Organization of Knowledge and the System of the Sciences* (New York, Henry Holt and Co., 1929), p. 304.

prin definiție frumoase sau estetice), există unele care pun accentul de obicei pe funcțiile utilitare, mai mult decît altele. Acestea, incluzînd arhitectura, mobilierul și olăria, pot fi descrise ca „mai utilitare". Ele sînt „mai puțin estetice" nu prin faptul că ar fi mai puțin frumoase sau valoroase din punct de vedere estetic, ci prin faptul că sînt mai puțin specializate pe linie estetică; mai puțin destinate să producă obiecte pentru contemplare estetică. Pe de altă parte, există unele ca muzica, pictura, sculptura și poezia, care pun accentul de obicei mai mult pe funcțiile estetice decît pe cele utilitare; ele pot fi numite arte „mai puțin utilitare" sau „mai intens estetice". Ele au într-adevăr funcții importante pe lîngă și mai presus de a produce plăcere; dar aceste funcții (de exemplu, cea educativă) sînt exercitate în cea mai mare parte în și prin contemplarea estetică, ca atunci cînd citești o povestire care te informează despre obiceiuri ale unor popoare străine și despre probleme internaționale.

Un mod de a interpreta cuvîntul „utilitar" este în funcție de adaptarea sa la o utilizare într-o activitate care implică mișcare fizică generală. Contemplarea estetică nu este niciodată cu totul pasivă; ea cuprinde întotdeauna activitatea organelor de simțuri, precum și a sistemului nervos central. Dar altminteri ea poate fi inactivă, ca atunci cînd privești o pictură sau asculți muzică. Multe opere de pictură, sculptură, muzică și poezie sînt făcute *numai* pentru a fi contemplate, observate și gîndite. Ele nu sînt adaptate nici unei utilizări fizice active. Pe de altă parte, o ceașcă sau o sabie este adaptată în acest sens. Posibilitățile ei nu sînt epuizate printr-o observație liniștită; ea este potrivită pentru a fi apucată, băută sau mînuită. O casă este potrivită pentru a fi locuită și a te mișca în ea; o haină pentru a fi purtată. Folosirea activă care face ca un lucru să fie utilitar nu trebuie, din acest punct de vedere, să slujească nevoilor fizice de bază ale omului. Ea poate fi pentru amuzament, ca echipamentul pentru un joc sau un sport, sau ca instrument pentru executarea unei opere de artă; de exemplu, o pensulă sau o vioară. Repet, este greu să generalizezi în privința unei întregi arte. Muzica este folosită în acțiune atunci cînd dansăm după ea. O pictură poate fi folosită ca hartă sau diagramă, pentru a călăuzi o călătorie sau un proces de fabricație. Într-un cuvînt, trebuie să fim precauți chiar și atunci cînd spunem că o artă este „mai utilitară" decît alta, în orice sens al acestui cuvînt, deoarece există o mare variație în cadrul fiecărei arte de la o perioadă la alta și de la un stil la altul.

Spunînd că muzica, pictura și poezia sînt în general „mai puțin utilitare" sau „mai pur estetice" decît arhitectura și mobilierul, nu dăm de înțeles că frumosul sau plăcerea este întotdeauna „țelul lor principal". Nu dăm de înțeles că accentul lor principal este sau ar trebui să fie pus pe „desenul pur" sau forma decorativă abstractă. Funcțiile și tipurile de forme acoperite de termenul „estetic" sînt extrem de diverse. Ele includ nu numai decorația și desenul, ci și reprezentarea, ca în pictură și teatru; și expunerea simbolică, ca în arta religioasă alegorică. Ele sînt estetice prin faptul că opera de artă poate exercita aceste funcții slujind ca obiect de apercepție sau contemplare estetică; privindu-le sau ascultîndu-le și gîndindu-te la ele. Nu se cere nici o mișcare fizică activă, cu excepția a ceea ce este necesar pentru observare: de exemplu, întoarcerea paginilor unei cărți, mersul în jurul unei statui sau al unei case pentru a o vedea din diferite unghiuri, sau atingerea cu degetele a unei bucăți de catifea. Obiectele utilitare, pe de altă parte, funcționează mai activ în viața noastră de toate zilele, în muncă și joc, și în numeroase alte privințe.

Discutînd despre arte frumoase și utile, intrăm deja în subiectul clasificării artelor. Acest subiect va fi examinat mai tîrziu cum se cuvine. Acum este important doar ca să putem înțelege extinderea cuvîntului „artă" conform definiției propuse. Tocmai am văzut că el include *artele* utile,

care sînt şi tehnici estetice; dar nu şi tehnicile nonestetice, mai pur utilitare. Acestea nu mai trebuie să fie numite „arte utile".

Un alt mod în care se îmbină funcţiile estetice şi cele utilitare ale artei este următorul: înţelegerea modului cum funcţionează un lucru poate ea însăşi să devină o parte din reacţia estetică totală faţă de acel lucru. Admirînd o casă, o ceaşcă sau o sabie, care este ornamentată dar şi eficientă din punct de vedere funcţional, nu o admirăm neapărat numai pentru ornamentaţii sau numai pentru desenul pur vizual. Chiar şi atunci cînd obiectul este aşezat într-o casetă de sticlă, astfel încît nu-l putem mînui, cunoştinţele noastre despre obiecte similare pot fi suficiente pentru a ne arăta că va fi bine echilibrat, uşor de apucat şi ţinut, eficient în îndeplinirea acţiunii pentru care este destinat, dacă ar fi mînuit. Această convingere, împreună poate cu fantezia de a-l folosi, poate deveni o fază integrantă din apercepţia estetică. Asociaţiile bazate pe utilizarea lui reală sau posibilă şi capacitatea de a fi utilizat devin parte integrantă din semnificaţia totală a obiectului, făcîndu-l astfel mai însemnat şi virtual interesant ca stimul estetic.

Cei care atacă concepţia aristocratică, îngust hedonistă, a artei pot găsi aici un argument valabil, chiar pe baze estetice. Dispreţul faţă de ceea ce este util şi practic s-a extins nu numai asupra obiectelor pur utilitare, ci şi asupra aspectelor utilitare ale artelor decorative. Era la modă să admiri o casă sau un scaun, nu pentru cît de bine îşi îndeplinea funcţiile utilitare, ci pentru ornamentaţia suprafeţei sale şi alte aspecte pur vizuale ale formei. Desăvîrşirea funcţională părea să fie ignorată, dincolo de unele cerinţe minime. Asemenea norme de apreciere încurajau pe artist să neglijeze problemele funcţionale şi să se concentreze asupra decoraţiei superficiale evidente, adesea pînă la punctul de a exagera şi a o pune în conflict cu rezistenţa, comoditatea şi eficienţa.

Foarte adesea o anumită meserie, tehnică sau ocupaţie are o fază estetică (care poate fi numită

o „artă") şi una nonestetică. Prima este uneori indicată de determinativul „decorativă", ca în „feronerie decorativă". Aceasta ar evidenţia-o ca artă dintre numeroasele genuri de fierărie care nu au nici un scop estetic. Uneori faza artistică capătă o denumire specială, ca atunci cînd tîmplăria artistică este numită meseria de „ebenist". În Franţa, un om poate fi numit *artiste-peintre*, pentru a-l distinge de zugravul de case. Multe domenii sau ocupaţii intră numai în parte în sfera artei estetice. Linia de demarcaţie este vagă şi uşor de încălcat. Un anumit muncitor şi meşteşugul său (de exemplu, în gravură sau fotografie) poate la un moment dat să se dedice unor ţeluri estetice, şi de aceea să fie „artistic", „pictural" sau „decorativ". Mai tîrziu, el poate părăsi cu totul sfera artistică, ca atunci cînd fotograful se angajează la un laborator ştiinţific sau la un comisariat de poliţie. Astfel, în multe privinţe, hotarele artei şi ale fiecărei arte în parte sînt schimbătoare şi arbitrare.

3. Arte funcţionale, arte aplicate, arte decorative, arte minore, artizanat

Numeroase expresii sînt acum curente, cu înţelesuri apropiate de noţiunea de arte utile. Adesea ele sînt preferate, din cauza ambiguităţii vechiului termen. Fiecare dintre ele are anumite asociaţii particulare. Nici una nu a dobîndit pînă acum o acceptare universală, şi prezenta discuţie este stînjenită de o abundenţă de termeni aproape sinonimi, folosiţi unul în locul altuia, cu uşoare diferenţe de sens.

.Mulţi autori de lucrări de artă s-au săturat să încerce a găsi termenul generic adecvat, şi ocolesc această problemă aşa cum fac Faulkner, Ziegfeld şi Hill. Cartea lor, spun ei, se ocupă de „acele arte ale formei şi culorii cu care venim în contact în fiecare zi. Uneori li se spune arte frumoase şi industriale, arte frumoase şi aplicate (sau aliate), ori arte plastice şi grafice. Oricare

ar fi numele, acest domeniu cuprinde urbanistica, arhitectura (inclusiv mobilarea interioarelor), pictura, tiparul și artele grafice, sculptura, artele industriei și comerțului... Distincția dintre artele frumoase și cele aplicate este greu de susținut, căci... dacă un produs nu este «frumos» el nu este artă"[13]. Colvin vorbește despre „artele inferioare sau manuale auxiliare (numite în mod obișnuit arte «industriale» sau «aplicate»)" care cuprind olăria. broderia și aurăria. Uzul modern, adaugă el, „a adoptat expresia «arte și meserii» ca denumire generală convenabilă pentru obiectivele lor".

Arte funcționale. Dudley și Faricy, în lucrarea *The Humanities*, au un capitol intitulat „Arte funcționale și nonfuncționale". În cartea aceea, explică ei, „cuvîntul *funcție* va fi rezervat pentru asemenea semnificații precise, practice și utilitare" cum ar fi o solniță sau o oală de gătit. „Nu vom spune că funcția unui poem este aceea de a ne da o lecție, funcția unei picturi aceea de a fi frumoasă sau funcția unei piese aceea de a fi distractivă"[14]. Acest sens restrîns al cuvîntului „funcție" este cuprins cînd vorbim despre „funcționalitate" ca țel sau tendință a arhitecturii. El înseamnă că scopurile utilitare ale unei clădiri trebuie să-i determine forma, și să reiasă din înfățișarea ei vizibilă; nu ascunsă de ornamentația superficială. Oamenii întreabă, despre o parte a unei case sau despre o mobilă, „este oare funcțională?" — vrînd să înțeleagă, „face ceva util, sau este doar decorativă?" Acesta este sensul îngust al termenului „funcție". Ar trebui rezervat cîte un cuvînt pentru celelalte feluri de servicii — din învățămînt, distracții, terapie etc. — pe care le îndeplinește arta. „Utilitar" a avut multă vreme conotația mai îngustă, mai practică pe plan fizic[15]. Există un argument pentru păstrarea lui „funcțional" în

---

[13] Faulkner, Ziegfeld and Hill, *Art Today*, New York, Henry Holt and Co., 1941.

[14] *Op. cit.*, p. 59.

[15] Nu însă întotdeauna. J. S. Mill îl folosește în sens mult mai larg în eseul său desepre *Utilitarism*.

sensul mai larg. Psihologic vorbind, funcțiile omenești cuprind observația, imaginația, dorința și plăcerea. Orice le slujește sau le stimulează din punct de vedere estetic este într-un fel funcțional. A clasa muzica, poezia și pictura ca „nonfuncționale" înseamnă a risca să le întuneci utilizările psihologice și sociale precise și importante. Alegerea termenilor este întrucîtva arbitrară, dar vom reține „funcțional" în sensul său mai larg și „utilitar" în cel mai îngust.

Arte aplicate. Acest termen este analog cu „știință aplicată". În acest caz, spune Webster, „aplicat" înseamnă „pus în folosință"; urmărit într-un scop în afara propriului său domeniu, fie într-un mod precis utilitar, fie ca auxiliar unei alte științe; ca mecanică aplicată, chimie aplicată, matematici aplicate, psihologie aplicată; — spre deosebire de „pur". Dacă înseamnă „aplicat la un scop util", el este echivalent cu „util", și nu se cîștigă prea mult substituindu-l. Uneori „artă aplicată" este folosit ca echivalent la „practicarea artei" — adică la producere sau execuție, prin contrast cu istoria sau teoria. Acest sens este confuz și ar trebui evitat.

„Aplicate" mai sugerează „arte în care decorația a fost aplicată unei baze utilitare". Aceasta sugerează un gen superficial de decorație, ca atunci cînd se lipesc sau se pictează scene, flori etc., pe o masă sau abajur. Noțiunea de „artă aplicată" este mult mai puțin clară decît „știință aplicată". Aceasta din urmă este precis pusă în contact cu „știința pură", și implică aplicarea cunoștințelor științifice unor scopuri practice. A face o distincție similară în artă sugerează o teorie îndoielnică: aceea că există în sine o „artă pură", aparte de orice utilizare practică, și că artele utile nu fac decît să o aplice unei anumite funcții practice. Termenul „artă aplicată" nu este supărător dacă se evită asemenea interpretări.

O dificultate mai serioasă se ivește din faptul că arhitectura este de obicei exclusă din clasa „artelor aplicate". După părerea lui Dudley și Faricy, „artele aplicate sînt aproape în întregime

funcționale. De fapt, sînt numite arte aplicate pentru că au o funcție. Covorașe, pături, haine, bijuterii, cești și farfurioare, farfurii, ceainice, zaharnițe, coșuri — nu trebuie decît să le numești ca să-ți dai seama că fiecare este făcut pentru o utilizare precisă și specifică. Arhitectura este chiar și mai funcțională decît artele aplicate, căci avem exemple de arte aplicate care nu sînt funcționale"[16]. Atunci, de ce arhitectura nu este una dintre artele aplicate? Nu există nici un motiv logic. Excluderea ei este urmarea obiceiului de a grupa arhitectura împreună cu „artele frumoase" și nu cu „artele utile", pentru motive onorifice. Deoarece arhitectura este vădit „aplicată" sau „funcțională", orice listă a artelor aplicate care o lasă pe dinafară ar trebui în vreun fel să fie determinată.

Termenul „arte decorative" este larg folosit în loc de „arte utile", mai ales în muzeele de artă. Parisul are un *Musée des arts décoratifs* separat. Multe din obiectele clasate ca „decorative" sînt și „utile" într-un fel sau altul; cel puțin, ca accesorii de îmbrăcăminte sau de mobilier. Numindu-le „decorative" în loc de „utile", dorim să subliniem primul aspect al naturii lor duble. Într-un muzeu de artă, calitățile decorative ale unei cești sau ale unui scaun — și nu utilitatea lor — sînt cele care le admit într-o galerie de artă.

„Decorativ" are un sens larg și unul îngust. În sens larg, el este aproape sinonim cu „estetic" sau „frumos". Înseamnă, spune Webster, „plăcut sau destinat să placă prin adaptarea armonioasă a modelului, liniei, culorii, ritmului etc., unor restricții impuse, cum ar fi spațiul, poziția, lungimea etc". Aceasta s-ar aplica și celei mai mari părți a picturii și sculpturii; chiar și muzica și literatura sînt uneori numite decorative. Dar în sensul mai îngust, „decorativ" este opus lui figurativ: „deosebit (continuă Webster) de realist, figurativ și expresiv; ca în: caracterul decorativ al sculpturii gotice". Dar pictura și sculptura pot fi

[16] *Op. cit.*, p. 59.

decorative și, în același timp, realiste, figurative și expresive, ca în operele lui Tintoretto și Donatello. Aceste categorii se suprapun toate. Tablourile și statuile sînt mai degrabă clasate drept „arte decorative" într-un muzeu cînd sînt mici și făcute din materiale posedînd proprietăți decorative intrinseci, cum ar fi aurul, argintul, emailul, jadul, cristalul, fildeșul sau mătasea; în special dacă accentul stilului se pune mai mult pe desen decît pe reprezentare. Anluminurile manuscriselor medievale și tapiseriile sînt adesea clasate astfel, și tot așa figurinele sculptate în lemn sau bronz aurit. Cu alte cuvinte, dacă obiectul posedă accentuate calități decorative, el poate fi plasat în această clasă, indiferent dacă este și figurativ sau utilitar.

Arhitectura este de regulă exclusă, în afară de mici fragmente ocazionale detașate, cum ar fi capiteluri de coloane și frize ornamentale. Aceasta, în ciuda faptului că ea este vădit decorativă, atît în sensul larg cît și în cel îngust. Prin nici o definiție a termenului „decorativ" mobilierul nu poate să fie inclus în mod logic și arhitectura nu. Repet, excluderea se datorează nu unei rațiuni teoretice, ci este făcută în virtutea obiceiului și a comodității. „Arte decorative" înseamnă de fapt în practică „arte decorative minore", și adesea se formulează astfel.

Arte majore și minore, mai mari și mai mici. Ce înseamnă cînd numim arhitectura artă majoră, iar olăria sau bijuteria artă minoră? Clădirile sînt de obicei mari; ceștile și colierele, mici. Acesta este un factor important în clasificarea muzeelor, deoarece puține opere originale de arhitectură pot fi aduse în galerii. De aceea ele sînt tratate aparte de alte arte decorative.

Dar există mai mult decît atît în conceptul de major și minor. Cîntecele, poemele și tablourile nu sînt deosebit de mari, dar muzica, poezia și pictura sînt prin tradiție „arte majore". În Italia Renașterii, artele erau împărțite în *maggiore* și *minore*, acești termeni fiind aplicați ghildelor sau

corporațiilor care se ocupau de diferite industrii[17]. Antiteza dintre major și minor a ajuns să însemne o diferență de rang sau importanță printre arte din punctul de vedere al valorii estetice[18]. Colvin definește „arta frumoasă" ca fiind formată din „cele cinci arte mai mari ale arhitecturii, sculpturii, picturii, muzicii și poeziei, împreună cu un număr de arte minore sau subsidiare, dintre care dansul și teatrul sînt printre cele mai vechi și universale". Aceasta implică evident o evaluare a artelor în ceea ce privește importanța lor relativă. Este un mod de a lăuda anumite arte ca mari și nobile, și de a subaprecia pe altele ca neînsemnate prin comparație.

Această atitudine este încă o rămășiță a prejudecăților antice, aristocratice, în favoarea anumitor arte și împotriva altora. Ea este reîntărită de snobismul profesional de astăzi, astfel încît profesorii și cunoscătorii de pictură și sculptură privesc adesea în jos cu superioritate la „artele decorative minore", acordîndu-le un loc umil în ierarhia estetică. Aceasta are efecte dăunătoare în învățămînt, prin faptul că studenții au fost împinși să se îngrămădească în domeniile picturii și sculpturii, să pună un accent exagerat pe ele cînd studiază istoria artei, să admire exemple mediocre din ele, și în același timp să neglijeze valorile artei utile sau decorative. Gruparea generală a artelor utile ca „minore" duce la afirmația cu totul greșită că nici un scaun sau nici o ceașcă, oricît ar fi de bune, nu pot fi vreodată o „artă majoră" ca o pictură în ulei. S-au adus unele argumente dubioase pentru a arăta că „artele minore" sînt incapabile de un conținut intelectual și spiritual elevat; dar acestea nu rezistă unui examen sever. Orientul și Europa medievală și-au exprimat o parte din simbolismul lor cel mai elevat în ustensile de bronz, vitralii, lemn sculptat, obiecte din aur, emailuri și alte mij-

[17] *Cf.* Colvin, „Art", *loc. cit.*

[18] *Major*: „Mai mare ca demnitate, rang sau importanță; superior în calitate sau poziție; ca, poeți majori" (Webster).

loace de expresie pe care le numim „minore"[19]. Ce este „minor" pentru noi astăzi poate să fi fost „major" în altă epocă sau cultură, și viceversa. Cum putem numi vitraliul o artă minoră în evul mediu, sau mozaicul în perioada bizantină? Arhitectura este o artă minoră pentru un trib persan nomad, iar țesutul covoarelor una majoră. De regulă, asemenea aprecieri trebuie să se limiteze la contexte culturale specifice. Desigur, pe fundalul istoriei universale, arhitectura se înalță ca o artă impunătoare, la fel ca și sculptura, pictura, muzica și poezia. Dar a subaprecia dansul și teatrul înseamnă a da dovadă de neputința de a aprecia rolul lor uriaș în istoria culturii; puterea lor de a exprima importante idei și aspirații umane.

Pe scurt, a numi unele arte „mai mari" sau „majore", și altele „minore", este ambiguu și plin de implicații îndoielnice. Acest lucru nu trebuie să se facă într-un mod general, absolut, ca și cum anumite arte ar fi intrinsec și permanent mai bune decît altele. Asemenea termeni pot fi folosiți mai adecvat pentru a înțelege că operele unei arte sînt (a) mai mici din punct de vedere fizic, sau (b) mai puțin importante într-un anumit context cultural. Înțelesul dorit trebuie arătat în mod limpede[20].

Meșteșuguri; artizanat; arte și meșteșuguri. Acești termeni sînt folosiți cu toții în prezent ca aproximativ echivalenți cu „arte utile și decorative minore", cu un accent suplimentar pe faptul confecționării manuale, ca opusă producerii pe scară mare, cu ajutorul mașinilor. Există cazuri intermediare: o piesă de sculptură realistă, cum ar

[19] A. Coomaraswamy arată că, în teoria estetică indiană, nu se face nici o distincție de gen între arta frumoasă și arta decorativă, liberă sau servilă. Listele de arte „îmbrățișează orice gen de activitate meșteșugită, de la muzică, pictură și țesături pînă la călărie, bucătărie și practicarea magiei, fără deosebire de rang, toate fiind în mod egal de origine angelică". (*The Transformation of Nature in Art*, Cambridge, Harvard U. Press, 1934, p. 9.)

[20] Santayana vorbește despre „artele plastice mai mici". (*Reason in Art*, p. 122.)

fi o figurină cioplită în lemn, poate fi clasată ca „artizanat" pur și simplu pentru că e mică și cioplită rudimentar de un artist rural sau provincial. Dar majoritatea artizanilor vor produce mici articole utile, cum ar fi covorașe, pături, coșuri, oale, tăvi de metal etc.

Astfel artizanatul se deosebește de artele industriale, în măsura în care acestea din urmă cuprind procedee mecanice. În orice caz, prin contopirea și modificarea tehnicilor moderne, linia dintre ele se pierde treptat. Meșteșugarii ajung să folosească mașini complexe adaptate pentru mînuirea individuală, cum ar fi strunguri, burghie, mașini de cusut și cuptoare electrice. Obiecte de artizanat ca vase și țesături, sînt adoptate ca modele pentru producția de masă. Termenul „meșteșuguri" este ceva mai larg decît „artizanat", evitînd să sublinieze cît de multă muncă mecanizată este folosită.

Termenul „arte și meșteșuguri" este definit de Webster ca: „Artele desenului decorativ și artizanatul, cum ar fi legătoria de cărți, țesutul, croșetatul, care se ocupă de obiecte uzuale; — de la Societatea expozițiilor de arte și meșteșuguri, înființată la Londra în 1888". Astfel aceste trei cuvinte la un loc delimitează o arie care este mult mai mică decît aceea a „artelor" singure.

4. Arte industriale. Artă și reproducere mecanică. Fazele artistice din producție și execuție

Termenul „arte industriale" a fost multă vreme folosit ca sinonim cu „arte utile" și „arte servile". În acest sens, el este pus în contrast în mod tradițional cu „artele frumoase". Santayana îl folosește astfel cînd discută „Rațiunea artelor industriale"[21], arătînd că „orice industrie conține un element de artă frumoasă și orice artă frumoasă un element de industrie". Edman urmează aceeași linie cînd face deosebirea între „artele frumoase și cele doar utile și industriale"[22].

Termenul „arte industriale" se mai folosește și cu referire specială la inginerie și știință aplicată. În acest caz implică nu numai un accent utilitar, dar și folosirea tehnologiei științifice moderne. *The Industrial Arts Index, a Cumulative Subject Index to Engineering, Trade and Bussiness Periodicals* apare la New York din anul 1914. Tipice pentru numeroasele publicații indexate în el sînt *Harvard Business Review*, *American Gas Journal*, *American Petroleum Institute Proceedings* și *Review of Scientific Instruments*. Puține sau chiar nici una din aceste periodice nu subliniază aspectele estetice ale produselor implicate. Extinderea termenului „arte industriale" este categoric nonestetică în acest caz. Un asemenea înțeles poate crea confuzii, din cauza asociațiilor estetice tot mai accentuate pe care le-a căpătat cuvîntul „artă". În loc de „arte industriale", ar fi mai bine să se spună „tehnici industriale" (sau tehnologii), „știință aplicată", „inginerie și administrarea întreprinderilor", sau ceva echivalent.

De asemenea, nu pare un avantaj prea mare de a folosi „arte industriale" în sensul lui Santayana, ca echivalent al „artelor utile". Termenul acesta din urmă este mai bine stabilit, în sensul larg care include atît meșteșuguri cît și producția mecanizată.

O utilizare nouă și de preferat a termenului „arte industriale" începe acum să circule în mod curent. Ea se referă la o idee specifică, diferită de cele luate în discuție pînă acum. Aceasta este producția pe scară mare, mecanizată, de articole uzuale cu oarecare pretenții de valoare estetică sau „atracție vizuală". Școlile de artă au acum cursuri de *design* pentru artele industriale, subliniind frumosul odată cu utilul. Mașini de gătit, frigidere, aparate de radio, automobile, biciclete, veselă, tacîmuri etc., moderne și aspectuoase, fac

[21] *Reason in Art*, Cap. II, în special p. 33.

[22] *Op. cit.*, pp. 38–40.

parte din această categorie[23]. „Arte industriale" nu e totuna cu „industrii"; primul termen implică un ţel estetic. Arta industrială este un tip de artă estetică, deosebită de artizanat prin faptul că ea cuprinde o producţie mecanizată, de masă.

Cuvîntul „industrii" nu implică întotdeauna termenul „mecanic", dar sugerează producţia de masă. Vorbim despre olărit, fabricarea berii şi ţesătorie ca industrii ale egiptenilor din antichitate. Produsele lor erau realizate pe scară destul de mare fără maşini. Dar maşinile au sporit enorm cantitatea producţiei industriale, în raport cu cantitatea de muncă consumată.

Oarecare vreme după revoluţia industrială şi într-o mare parte a secolului XIX, metodele mecanizate pe scară mare s-au aplicat în special la produsele utilitare (cu excepţia anumitor articole ca ţesăturile de bumbac imprimate, ieftine). Lucrurile scumpe care trebuiau să fie frumoase erau făcute în majoritate de mînă, ca mai înainte. De aceea s-a presupus că numai lucrurile făcute de mînă puteau fi într-adevăr „artă". Acum, metodele mecanizate se răspîndesc şi în domeniul producţiei artistice. Dîndu-şi seama de valoarea comercială a înfăţişării atractive în vinderea produselor, fabricanţii angajează artişti creatori de modele care să colaboreze cu inginerii şi directorii de producţie. Astfel frumosul şi utilul sînt combinate din nou ca ţeluri comune în anumite ramuri ale producţiei mecanizate, pe scară mare, aşa cum au fost multă vreme în artele utile manuale. Aceste ramuri sînt „artele" industriale, manufacturile de artă sau industriile de artă.

Răspîndirea metodelor pe scară mare, mecanizate, în sfera artei este atît de rapidă încît nimeni nu ştie unde se va opri, şi mai există şi multe domenii mărginaşe cu foarte mică mecanizare. În prezent, de exemplu, reproducerile mecanice ale

[23] Muzeul de Artă Modernă din New York a expus asemenea produse cu titlul de „artă mecanică". Mai erau incluse şi obiecte fabricate de maşini, ca roţi, arcuri şi rulmenţi, care păreau frumoase criticului modern, chiar dacă nu fuseseră făcute cu această intenţie.

picturii şi sculpturii (reproducerile color şi mulaje în ghips) nu sînt de obicei clasate drept opere de artă industrială. Dar procesele reproducerii mecanice — fotogravura, reproducerea în culori etc. — s-au industrializat extrem de mult. De fapt, nu mai există nici o artă, dacă se consideră în mare ca fiind întregul proces de a face un anumit fel de produs, în care industria mecanizată să nu fi pătruns. Picturile sînt reproduse prin dispozitive mai mult sau mai puţin mecanice; interpretările muzicale sînt reproduse pe discuri şi filme; poemele sînt tipărite în ziare şi reviste, şi aşa mai departe. Literatura a fost prima artă revoluţionată de metodele mecanizate de reproducere şi difuzare, începînd cu presa de tipar din secolul XV.

În aceste cazuri, faza creatoare de proiectare sau combinaţie este destul de distinctă de faza mecanică de reproducere, şi de obicei numai prima este clasată drept „artă". În alte cazuri, cum ar fi industria cinematografică, acestea două sînt contopite aproape inextricabil. Dispozitivele mecanice sînt folosite tot timpul şi modificările creatoare sînt aduse tot timpul, chiar şi în decupajul şi montajul final al filmului. Nu există nici un proces distinct de creaţie individuală, manuală, urmat de altul de reproducere mecanică.

Atunci, unde sfîrşeşte „arta" şi unde începe „industria"? Oare „arta" include întregul proces de a face sau a executa ceva cu funcţii estetice? Da, conform primei părţi a definiţiei noastre, şi într-o extindere foarte largă a termenului „artă". Lucrătorii ei trebuie oare clasaţi tot drept „artişti"? Da, dacă aplicăm definiţia literal. Chiar şi operatorul unui proiector cinematografic automat sau al unui disc de patefon execută ceva cu o funcţie estetică. Tipărirea mecanică a reproducerilor color este o tehnică ale cărei produse funcţionează estetic şi de aceea sînt opere de artă. Cît despre maşina de gătit sau frigiderul finisate în mod atractiv, de obicei nu există un original. Toate sînt reproduceri, primul număr ieşit de pe linia de asamblare fiind identic cu numărul cinci

sute. Întregul proces tinde spre un produs frumos; de aceea întregul proces poate fi larg inclus ca artă.

În general, totuşi, uzanţa de astăzi se opreşte brusc la această extremă a logicii. Ea refuză să recunoască drept artă întregul proces de executare sau reproducere a operelor de artă în tiraje de masă, prin mijloace mecanizate. Ea refuză să recunoască pe toţi lucrătorii ca artişti. În schimb, încearcă să selecteze din cadrul procesului industrial acele faze legate de proiectarea sau realizarea planului. Numai acestea sînt creatoare; numai acestea sînt „artă", şi numai cei care execută aceste faze sînt artişti. După cum am văzut, distincţia este adesea greu de făcut, dar cu toate acestea există în teorie. Este urmărită atît cît este posibil în clasificările profesionale, unde proiectanţii şi artiştii de diferite feluri sînt deosebiţi de operatori de maşini, directori de vînzări şi alţii implicaţi în procesul total[24]. Termenul „artă" este de obicei restrîns la anumite faze ale procesului, subînţelegîndu-se că mulţi lucrători care nu sînt artişti pot lua parte la producţia de artă. Baza de diferenţiere se aplică aici atît metodelor manuale cît şi industriei mecanizate. Ea exista şi în atelierul lui Rubens, unde maestrul schiţa planul picturii, executa cîteva detalii importante, şi lăsa părţile mai uşoare, „mecanice", să fie pictate de studenţi şi ucenici. Numai prima era artă, în sens strict, iar cea din urmă era artizanat, meşteşug sau ajutor calificat. În teatru, reprezentaţia în general este o operă de artă, dar nu orice muncitor din teatru este artist.

Înseamnă aceasta oare că introducem din nou o condiţie apreciativă, laudativă, în definiţia artei? Oare numai producătorul valoros, extrem de iscusit, al unor lucruri cu adevărat frumoase, este un artist? Nu; diferenţa esenţială este una care poate fi descrisă obiectiv, în funcţie de categoria de muncă executată. O fază, şi probabil un grup

[24] Acest lucru va fi analizat mai îndeaproape în capitolul VIII.

de lucrători specializaţi, se preocupă în mod special de proiectare, planificare şi conducere; alta de execuţie în conformitate cu planurile primite. Este adevărat că cele două faze se suprapun; cu alte cuvinte, nu există o linie precisă de demarcaţie între artistic şi nonartistic. Dar noţiunea de artă rămîne neapreciativă, prin aceea că nu se spune nimic despre calitatea proiectelor sau a planurilor, sau despre frumuseţea produsului final.

În industria pe scară mare, asemenea activităţi înrudite sînt organizate formal, cu mari secţii sau grupuri de indivizi care se ocupă de fiecare. În producţia pe scară mare sau mică, este uneori necesar să se specifice că doar o parte a activităţii totale trebuie numită „artă". Această parte, printr-o acceptare generală, este faza creatoare, de proiectare sau inventivă. Uneori facem deosebire între o artă şi o industrie sau un comerţ cu acelaşi nume, legat de acea artă. De exemplu, un om poate să fie într-o „întreprindere de muzică" dacă vinde partituri muzicale sau conduce un birou de organizări de concerte. Arhitectura este o artă, o ştiinţă şi o industrie, din punctul de vedere al diferiţilor lucrători din cadrul ei. Cu alte cuvinte, faza artistică a arhitecturii este doar o parte a arhitecturii, ca domeniu total sau zonă a culturii umane.

La fel în ceea ce priveşte execuţia, o problemă este ridicată de exemplul nostru cu operatorul unui picup automat sau al unui proiecţionist de cinema. Este el oare artist şi ocupaţia lui un gen de artă? Iarăşi trebuie să răspundem, „în sens larg şi literal, da". Dar uzanţa curentă favorizează un sens mai strict, care-l va exclude. Munca lui este în mare parte mecanică, legată de maşina complexă pe care trebuie s-o facă să funcţioneze bine, într-un anume fel, obişnuit. Cum se deosebeşte el de cîntăreţul unui concert sau un dansator care este numit artist? Repet, s-ar putea ca — la prima vedere — distincţia să pară apreciativă, şi termenul de „artist" să fie ca laudă. Dar nu se întîmplă neapărat aşa. În sensul neutru, folosit de cercetările ştiinţifice asupra profesiunilor, o per-

soană este considerată artist numai în virtutea angajării într-o anumită ocupaţie. Poate fi un foarte prost cîntăreţ şi totuşi să fie un artist. Operatorul cinematografic poate fi un excelent tehnician, dar nu un artist.

Care este deosebirea generală între tipurile de ocupaţii, clasate drept artă, şi celelalte? Există mai multe, după cum vom vedea cînd acest subiect va fi examinat în amănunţime. Unul este elementul *interpretării personale*, mai mult sau mai puţin creatoare. Se presupune că munca de artist cuprinde acest element, chiar dacă nu reuşeşte întotdeauna. Dacă o maşină de produs muzică sau imagini cinematografice nu este în întregime automată şi trebuie să fie potrivită mereu pentru a produce nuanţele dorite de ton, lumină, timp etc., atunci se va spune că manevrarea ei cere o oarecare pregătire artistică, o pricepere muzicală etc. Un astfel de operator poate să aibă mai puţină pricepere tehnică şi să fie incapabil a repara o maşină. Nu este vorba despre care dintre oameni sau care gen de muncă este mai bun, ci pur şi simplu de un gen diferit de muncă, dintre care numai unul este clasat drept „artă".

În definiţia noastră generală despre artă, asemenea consideraţii fac recomandabilă includerea clauzei: „în special acea fază a acestei activităţi care se preocupă de proiectarea, compunerea sau execuţia cu interpretare personală".

Revenind la noţiunea de artă „industrială", cum diferă ea de „artă" în general? Am văzut că artele clasate astfel au acum două caracteristici distinctive. (a) Pentru executarea produsului sînt folosite *procedee pe scară mare, mecanizate*. Totuşi, nu toate aceste procedee sînt incluse ca „artă" industrială. Acest termen implică în special crearea de proiecte, schiţe sau idei, de obicei în consultaţie cu ingineri şi oameni ai producţiei, care să fie realizate de maşini. (b) Majoritatea produselor făcute şi clasate astfel ca arte industriale sînt arte *utile* — mobile, vehicole, ustensile etc. Totuşi, după cum am văzut, artele mai puţin

utilitare, cum sînt pictura, muzica şi literatura, sînt treptat afectate şi ele de metodele pe scară mare, mecanizate; în primul rînd în privinţa reproducerii şi distribuţiei produselor lor, dar şi în privinţa naturii acestor produse şi a procesului de creaţie. Tendinţa este, deci, ca aşa-numitele arte frumoase, ca şi artele utile, să devină în parte industrializate. În prezent, „artele industriale" sînt în special o subdiviziune a „artelor utile" — porţiunea cuprinzînd producţia de masă mecanizată. Dar probabil că ele nu vor rămîne aşa.

Cît priveşte produsele şi execuţiile cu ajutorul maşinii, nu s-a căzut de acord dacă să fie clasate drept artă, oricît de frumoase ar fi ele. După unele păreri, numai schiţa originală, făcută de mînă, este operă de artă. Conform definiţiei noastre, produsul industrial făcut de maşină, reproducerea mecanică a unei picturi sau statui şi execuţia automată a muzicii sau piesei de teatru prin discuri sau filme sînt toate opere de artă în măsura în care au funcţii estetice: adică sînt adaptate să stimuleze o experienţă estetică favorabilă. Acest lucru nu este în contradicţie cu faptul că în realizarea sau execuţia lor intră unele procedee neartistice.

Folosirea maşinilor şi a altor mijloace automate şi semiautomate pentru producerea lucrărilor de artă este încă la începuturile ei. Nu ne dăm seama de posibilităţile estetice ale acestor mijloace, şi nu trebuie să presupunem că limitările lor actuale sînt neapărat permanente. După părerea lui Lewis Mumford[25], semnul caracteristic al producţiei maşinii automate este absenţa oricărei urme de muncă manuală. Fiecare unitate este identică, spune el, complet obiectivă şi separată de mîna omenească sau de vreo unealtă manevrată cu mîna. Dar este foarte posibil — şi chiar uşor — să reproduci în produsul maşinii orice urmă dorită de muncă manuală, cum ar fi o uşoară neregularitate a structurii suprafeţei. Discul de patefon sau banda sonoră a filmului reproduc cu mare fidelitate

[25] *Technics and Civilization*, pp. 358–9.

orice trăsătură dorită a execuţiei personale, cum ar fi o expresie sau o tonalitate a vocii. Conform dorinţei, o maşină poate fi pusă să facă produse care nu sînt identice, ci fiecare puţin diferit. În prezent, gustul public preferă anumite feluri de produse ale maşinilor în care multe elemente sînt identice şi de formă pur geometrică — de exemplu, la automobile şi frigidere. Dacă va reînvia gustul romantic pentru forme unice şi uşor neregulate, ca la scîndura negeluită sau vasul modelat manual, maşinile le vor produce cu toate particularităţile individuale dorite. Poate că vor fi mai scumpe decît unităţile identice, dar mai puţin scumpe decît cele făcute de mînă.

Odată cu uşurinţa crescîndă a producerii şi reproducerii automate în toate artele, ne putem aştepta la un declin şi mai mare al convingerii că operele de artă sînt neapărat produse de mîna omului, sau că produsele originale, făcute de mînă, sînt neapărat mai bune şi mai frumoase decît cele făcute de maşină. În măsura în care reproducerea se apropie de o fidelitate perfectă, trecerea de care se bucură originalul va scădea, sau cel puţin va fi recunoscută că se bazează pe asociaţii şi nu pe calităţi intrinsece. Unele persoane vor fi încă mîndre să posede originalul, schiţa semnată sau modelul după care s-au făcut reproducerile. Ei vor aprecia faptul că văd şi ascultă chiar cîntăreţul, oricît de perfecte ar deveni radioul şi televiziunea. Dar probabil că vom fi înconjuraţi într-o măsură tot mai mare de arhitectură, mobilier, tablouri, muzică şi îmbrăcăminte în care nici o unitate nu va mai fi absolut unică, deşi toate vor da satisfacţie estetică. Ne vom bucura de frumuseţea şi utilitatea lor, de ieftinătatea lor şi de posibilitatea de a le înlocui cînd sînt uzate, la fel cum ne bucurăm acum de automobile şi filme de cinema, fără să avem nici o senzaţie de pierdere, pentru că şi alţi oameni se bucură în altă parte de obiecte sau reprezentaţii identice. Unele dintre decorurile noastre vizibile vor fi extrem de efemere şi de iluzorii, ca în imaginile picturilor îndepărtate proiectate de televizor. Ne bucurăm

de frumuseţea florilor şi a apusurilor de soare, chiar dacă nici unul din ele nu durează prea mult. Nici o floare anume nu este unică şi indispensabilă, decît din motive sentimentale.

În acelaşi timp, vor trebui găsite alte supape pentru a potoli setea persistentă a oamenilor pentru expresii unice şi individuale ale gustului şi personalităţii. Producerea şi execuţia artei directe va fi întotdeauna preţuită pentru această caracteristică. Dar în momentul de faţă, majoritatea oamenilor — chiar şi cei care nu au nici o pretenţie de a fi artişti — vor dori cîte un mic domeniu pentru o asemenea expresie în alegerea şi aranjarea îmbrăcăminţii, mobilierului şi obiectelor personale. Aceste aranjări vor fi, sau vor părea posesorilor lor, unice şi individuale, chiar dacă toate unităţile care le compun sînt produse ale unei producţii de masă.

5. Arte frumoase şi arte vizuale

În lista semnificaţiilor din dicţionare, de la începutul ultimului capitol, am observat că atît „artă“ cît şi „artă frumoasă“ sînt uneori folosite într-un sens restrîns, excluzînd muzica şi poezia. După cum spune *Oxford Dictionary* despre „artă frumoasă“, ea este „adesea aplicată într-un sens mai restrîns artelor desenului, ca pictura, sculptura şi arhitectura“. Cu acest sens poate fi folosit şi termenul „artă“ singur, după cum spune *Oxford:* „Aplicarea meşteşugului la artele de imitaţie şi desen, pictură, gravură, sculptură, arhitectură; producerea meşteşugită a frumosului în forme vizibile“. Pe acesta l-am numit sensul „estetic vizual“ al „artei“ şi al „artei frumoase“.

Termenul „artă“ singur este răspîndit în acest sens din cauza conciziei sale, ca în „şcoală de artă“, „muzeu de artă“ şi „istoria artei“. Secţiile de artă din colegii îl preferă pentru că aşază materia lor în fruntea listei alfabetice. Totuşi, noi am considerat că nu e indicat să folosim „artă“ singur în acest sens restrîns, cel puţin într-o dis-

cuţie de specialitate. În uzul popular, el nu pricinuieşte prea multă confuzie, iar contextul arată de obicei despre ce este vorba.

Deci, să folosim „artă frumoasă", cu această extindere? Există numeroase secţii la colegii şi numeroşi profesori de „arte frumoase". Termenul are o rezonanţă plăcută de rafinament şi superioritate.

Am notat mai înainte schimbările istorice particulare care au dus la această concepţie. În timp ce artele vizuale erau în mare parte excluse din lista grecească selectă a „artelor muzelor", ca fiind prea manuale, ele au ajuns cu timpul nu numai să fie admise ca arte frumoase, dar şi să-i dea afară pe vechii ocupanţi. Acum, muzica şi literatura trebuie să îndure uşoara discreditare de a auzi un alt grup de arte numindu-se „arte frumoase".

Este de aşteptat ca un titlu atît de onorific să nu fie abandonat prea uşor de o facultate sau un muzeu după ce l-a adoptat. Artele excluse nu se plîng în mod violent. Cu toate acestea, asemenea situaţie contribuie şi mai mult la încîlcirea terminologiei confuze pe care am încercat s-o limpezim în acest capitol. Restrîngerea noţiunii de „artă frumoasă" la cîteva arte vizuale este un accident istoric. Implicaţiile sale literale nu sînt luate în serios. Chiar şi cel mai fervent admirator al picturii, sculpturii şi arhitecturii nu ar putea să susţină că ele sînt cu adevărat mai frumoase, mai aspectuoase, mai nobile sau mai plăcute în general decît muzica şi poezia. Într-adevăr, arhitectura cuprinde în mod izbitor trăsătura utilităţii; de aceea dreptul ei teoretic de a fi considerată „frumoasă" a avut nevoie întotdeauna să fie apărat cu oarecare dibăcie.

Noţiunea de „artă frumoasă" în acest sens restrîns, vizual, cuprinde aceleaşi dificultăţi pe care le are şi în sensul mai larg. Trebuie oare să fie considerată ca antitetică „artelor utile", şi dacă este aşa, cu care dintre ele? Dacă trebuie inclusă şi arhitectura, ce drept avem să excludem mobilierul, olăria şi textilele? „Arte frumoase" trebuie într-adevăr să însemne „arte frumoase ma-

jore?" În orice caz, a le omite înseamnă a implica o subestimare a olăriei şi a celorlalte, ca fiind mai puţin majore şi frumoase. Admiratorii vaselor greceşti şi chinezeşti au dreptul să protesteze cînd văd calitatea inferioară a multor picturi şi statui.

Gladstone, bărbatul de stat liberal, este citat de *Oxford* ca rezumînd situaţia din 1869: „Prin termenul artă, eu înţeleg producerea frumosului în forme materiale palpabile; fie că sînt sau nu asociate cu scopuri industriale". Prin „material" şi „palpabil", el exclude muzica şi poezia; dar include artele utile.

După cum am văzut, arta frumoasă este adesea definită astfel încît să excludă aşa-zisele arte utile minore. Cu toate acestea, multe surse de autoritate le includ acum fără discuţie sub titlul general de „artă frumoasă". „Institutul de arte frumoase", de la Universitatea din New York, nu dă o definiţie generală a termenului „frumoase" în *Anunţul prelegerilor* sale. Dar include un curs despre „mobilier şi arte decorative", şi unul despre „arte minore chinezeşti", cuprinzînd ceramică, oglinzi şi catarame. Se subînţelege că toate acestea sînt „arte frumoase". Dar muzica se află sub un titlu separat în *Buletinul* universităţii[26], iar literatura este şi ea separată sub titlurile obişnuite ale lingvisticii. Aceasta ilustrează cum problemele de definiţie generală sau intensitate sînt uneori trecute cu vederea, în timp ce înţelesul real al unui termen este determinat de extinderea care i se dă. A include cataramele în „artele frumoase" implică o anumită concepţie despre artele frumoase, fie că este sau nu declarată explicit.

Soluţia recomandabilă aici este aceea de a folosi termenul „arte vizuale" în loc de „arte frumoase", în sensul despre care este vorba. Acest termen

[26] Vol. XLV, nr. 26, 25 mai 1945. „Graduate School of Arts and Sciences" enumeră mai multe grupe de subiecte, printre care „Arte frumoase şi muzică" sînt cuprinse în Grupa a VI-a.

intră în uzul tehnic al esteticii[27], și ar trebui să fie în general adoptat ca înlocuitor pentru „arte frumoase“. De asemenea, ar trebui folosit în loc de „artă“ singur cînd se referă la „arta vizuală“, ca în cataloagele colegiilor. A restrînge termenul „artă“ la arte vizuale implică o separație netă nedorită de muzică și literatură. Este preferabil să se folosească „artă“ într-un sens mai generic, incluzînd toate meșteșugurile estetice; apoi de a o subdiviza în „arte vizuale“, „arte muzicale“ etc. Dudley și Faricy, în tratatul lor *The Humanities*, au capitole despre „Mijloacele de expresie ale artelor vizuale“, „Elementele artelor vizuale“ și „Planul în artele vizuale“. Artele vizuale sînt echivalate aici cu muzica, literatura și „artele combinate“ (dansul, teatrul, opera, cinematografia, radioul și înregistrările pe discuri).

Termenul „arte vizuale“ nu era destul de specific atunci cînd „arte“ era folosit în vechiul sens tehnic larg; căci artele vizuale ar cuprinde atunci clădirile, uneltele și mașinile pur utilitare. Ele sînt tot atît de vizibile ca și tablourile și statuile, deși poate că nu neapărat făcute pentru a fi văzute. Dar dacă înțelegem că artă înseamnă *artă estetică*, atunci „artă vizuală“ se restrînge prin definiție la produse care au o oarecare funcție estetică. Vizibilitatea lor nu este doar incidentală, ci o caracteristică esențială; puterea de a atrage și a interesa cu ajutorul privirii este unul din țelurile lor principale. Este nevoie de un termen care să le grupeze precis, separate de muzică și de literatură. Sînt predate și studiate ca un grup în școlile de artă, în istoriile de artă și în cursurile de apreciere artistică. Cînd este nevoie să fie puse în contact cu alte arte estetice, cum ar fi muzica și literatura, se simte nevoia

[27] De exemplu R. M. Ogden folosește „artă vizuală“ ca unul din cele trei domenii majore ale artei, împreună cu muzica și poezia (*The Psychology of Art*, New York, 1938, p. 26). Blunt vorbește și el despre „artele vizuale“ care devin liberale (*Op. cit.*, p. 53). Cf. *The Visual Arts in General Education*, raport al unui comitet al lui „Progressive Education Association“ (New York, Appleton-Century, 1940).

unui determinativ explicit. „Arte frumoase“ nu este termenul cel mai bun posibil, din cauza celorlalte înțelesuri curente ale lui. „Arte vizuale“ este destul de neutru și de obiectiv.

Un avantaj de a le numi „vizuale“ mai curînd decît „frumoase“ este acela că se evită vechiul contrast cu „utile“. Nu există nici o dificultate teoretică de a include scaune sau catarame ca arte vizuale. Întreaga bază de clasificare este transferată de la aceea dificilă și controversată dintre „util sau neutil“ la una mai obiectivă, psihologică: și anume *cărui simț se adresează în primul rînd*.

Termenul „arte frumoase“, ca și termenul „frumos“, a devenit atît de încărcat de asociații confuze, încît este greu să fie folosit într-un sens tehnic. Trebuie să se repete mereu sensul dorit, pentru a se evita o înțelegere greșită. În asemenea cazuri, adesea este cel mai bine să se evite termenul cu totul, dacă se poate găsi unul mai puțin ambiguu. Acest lucru se recomandă și acum. Pentru sensul estetic larg, se poate folosi „artă“ singur; pentru sensul estetic vizual, se propune „arte vizuale“. Pentru sensul opus „artelor utile“, se poate vorbi despre artele „mai puțin utilitare“ sau „mai pur estetice“; dar chiar și această antiteză relativă, după cum am văzut, implică multe puncte controversate.

Se mai ridică probleme și cu privire la înțelesul de „arte vizuale“. Ce arte sînt sau ar trebui să fie acoperite de acest termen? Literatura este vizuală în unele privințe: este adesea citită cu ochii și sugerează imagini vizuale. Muzica poate și ea să sugereze imagini vizuale, și este citită după partituri tipărite. Dar asemenea mijloace vizibile de înregistrare și prezentare nu sînt de obicei socotite factori esențiali, necesari într-o operă de artă muzicală sau literară. Dansul, teatrul și filmul sînt oare arte vizuale? Într-o oarecare măsură, dar sînt și auditive cînd cuprind muzică. Acest lucru este acoperit atunci cînd sînt numite arte „combinate“, „mixte“ sau „audio-vizuale“.

A grupa anumite arte ca „vizuale“ nu înseamnă

că aceasta este singura sau cea mai importantă caracteristică a lor în toate privințele. Nu este, neapărat, singurul mod în care sînt prezentate simțurilor. În unele arte numite „vizuale", există și un apel intenționat la simțurile pipăitului și auzului. Se cere ca îmbrăcămintea să fie plăcută la pipăit; mobilierul trebuie să ne dea un efect cinestetic de echilibru și siguranță; ceasurile sînt auzite. Clasificarea lor ca vizuale este o problemă de comoditate, pentru a facilita anumite direcții de cercetare. Numind pictura sau sculptura arte vizuale, nu înțelegem că ele trebuie să se rezume la efecte „pur vizuale"; că trebuie să evite „interesul narativ" și să lase reprezentarea literaturii. Aceasta ar însemna să perpetuăm teoria greșită a lui Lessing despre limitele fixe alte artelor[28].

Pentru studiere și predare, dorim adesea să prezentăm pictura, sculptura, arhitectura și artele „utile minore" ca pe un grup de sine stătător, lăsînd deoparte dansul și teatrul. Acest grup este și el desemnat vag ca „arte" sau „arte frumoase". Cum să fie numite, pentru a le deosebi de dans și teatru, care sînt și ele vizuale, cel puțin în parte? O cale este aceea de a le numi arte vizuale „statice", spre deosebire de cele „mobile"; sau „arte spațiale", spre deosebire de „arte temporale". Mai sînt numite și „arte ale desenului", prin faptul că în ele se folosește desenul (*disegno* în italiană, și *dessin* în franceză). Nici acest lucru nu este satisfăcător, deoarece desenul este folosit și în dans și teatru, cum ar fi în schițarea costumelor și în scenografie. Cuvîntul „desen" mai are și alte înțelesuri, dintre care unele se aplică chiar și în muzică și literatură.

6. Arte ale simțurilor inferioare

Conform definiției artei, recomandată aici, sînt incluse și produsele și serviciile care interesează în mod estetic simțurile inferioare. Termenii „arta

[28] *Cf.* G. Boas, „Clasificarea artelor și critica", *Journal of Aesthetics*, iunie 1947, p. 270.

parfumului", „arta culinară" etc. sînt folosiți în mod obișnuit. Ei cuprind un interes estetic pentru simțurile mirosului și gustului. Calitățile tactile, după cum am văzut mai înainte, sînt o parte recunoscută a interesului total al multor arte vizuale, cum ar fi îmbrăcămintea, ustensilele și mobilierul. O „artă a iubirii" tactilă, *ars amatoria*, a fost realizată minuțios în teorie și practică de autorii greci și romani, cei ai Renașterii și cei orientali.

Excluderea produselor și plăcerilor simțurilor inferioare din categoria „artei" și a „artei frumoase" este în mare parte rezultatul unei morale creștine ascetice. Dualismul creștin radical al binelui și răului, al spiritului și trupului, a operat pentru a condamna orice plăcere fizică, în special cele legate de problemele sexuale, și în special cele ale așa-numitelor „simțuri inferioare", care sînt socotite cele mai pur fizice. Însăși expresia „inferioare" denotă această depreciere morală. Dezaprobarea severă a plăcerilor simțurilor inferioare a slăbit, dar a fost adesea urmată de o atitudine condescendentă, în care ele sînt tratate ca mărunte și ridicole, nedemne de a fi luate în seamă în mod serios. Tendința spre o atitudine mai naturalistă în estetică și etică cere acum o reconsiderare totală a problemei.

Este un lucru vădit și recunoscut faptul că stimulii simțurilor inferioare *pot* fi savurați ca atare, nu numai ca valori instrumentale. Denunțarea de pe poziții ascetice a senzualității, epicureismului etc. nu ar avea nici un rost dacă nu ar fi așa. Acei esteticieni care au dorit să excludă produsele simțurilor inferioare din categoriile artei și experienței estetice nu au găsit argumente convingătoare care s-o justifice. Influența lui Kant a constituit un puternic precedent împotriva includerii lor ca arte frumoase, și problema este adesea ignorată. Argumentul lui Colvin este tipic: că produsele simțurilor inferioare sînt mult prea legate de „utilitățile private, personale" ale mîncării, băuturii etc. Aceasta nu rezistă la o cercetare ceva mai atentă. Sînt oare mîncarea și bău-

tura pur private, sau adesea foarte sociabile? Sînt ele mai legate de utilitate decît îmbrăcămintea și adăpostul? Și chiar dacă ar fi, faptul că sînt „legate de utilitate“ nu mai poate fi susținut pentru a descalifica un lucru ca artistic și estetic — cu condiția să stimuleze și o experiență estetică.

A. R. Chandler afirmă că „Satisfacția estetică trebuie pusă în contrast cu diferite satisfacții practice și intelectuale. Plăcerile fizice trebuie să fie clasate ca satisfacții mai curînd practice decît estetice. În acestea atenția îți este îndreptată asupra stării propriului trup mai curînd decît asupra unui obiect pe care poți să-l percepi. Experiența de a sta așezat lîngă un foc după ce ai făcut un drum prin frig este într-adevăr una care îți aduce satisfacții; dar în cadrul ei te gîndești la trupul tău, nu la foc. Același lucru este valabil despre mîncat cînd ești flămînd. Lucrul important este satisfacerea poftei trupești, nu interesul față de gustul sau consistența mîncării“[29]. Desigur, acest lucru este fals ca principiu psihologic universal. El descrie mai curînd un tip individual și cultural. Unele persoane adoptă o atitudine estetică față de mîncare, băutură sau alte satisfacții fizice; altele nu. Nu este neapărat imposibil sau chiar dificil de a acorda atenție unui foc, unui pahar cu vin mai degrabă, decît propriului tău trup sau gîtlej, în timp ce le savurezi. Și nici nu trebuie să te gîndești doar la utilitatea lor, la efectele asupra sănătății sau la calitățile nutritive. Poți purta o pălărie, și să fii conștient fie de aspectul ei, fie folosul ei de a-ți proteja capul, fie de amîndouă în același timp; și același lucru se poate spune și despre mîncare. Parfumul are foarte mică valoare practică, deși este savurat pentru efectul său senzorial imediat.

Două argumente împotriva includerii produselor simțurilor inferioare în artă au oarecare validitate, dar mai puțină decît se pretinde adeseori. Se spune că simțurile inferioare sînt mai rudimentare, mai puțin capabile de a percepe forme complexe și subtile; de asemenea că produsele simțurilor inferioare sînt mai puțin capabile de a exprima înțelesuri intelectuale și spirituale. Ambele aceste argumente sînt în mare măsură adevărate, ca principii de psihologie generală. Dar sînt mult mai adevărate în cultura practică a occidentului, cu tradițiile sale ascetice, decît în restul lumii. Slăbiciunea, primitivismul și insignifianța experienței simțurilor inferioare au fost agravate prin nefolosire și inhibiție. Astfel că argumentul cuprinde un cerc vicios. În cultura Indiei, imaginile simțurilor inferioare, inclusiv cele erotice, sînt mult mai bogat înzestrate cu asociații culturale, inclusiv simbolismul religios și etic.

Simțurile inferioare au degenerat în mare măsură la om, în comparație cu alte animale; și unii biologi cred că ele vor continua să degenereze. Pînă cînd oamenilor le va fi imposibil să producă sau să savureze forme subtile și complexe adresate simțurilor inferioare. Dacă definiția noastră despre o operă de artă ar specifica faptul că trebuie să fie complexă și subtilă, multe produse ale simțurilor inferioare ar fi excluse. Dar nu se pune asemenea condiție. Există o mare variație în această privință, chiar și în artele vizuale. Formele simțurilor inferioare pot fi complicate în oarecare măsură, ca în succesiunea mîncărurilor și băuturilor la un banchet.

Tolstoi, a cărui atitudine față de artă este în general puritană, citează oarecum aprobator pe esteticianul german Kralik și pe francezul Guyau[30]. Primul, arată el, recunoaște cinci tipuri de artă: tratarea estetică a celor cinci simțuri. Cel de-al doilea vorbește despre pipăit, gust și miros ca fiind capabile de a da plăceri estetice și chiar un efect de frumusețe. „Dacă simțul pipăitului este lipsit de culoare“, spune Guyau, „el ne dă în schimb o noțiune pe care ochiul nu o poate oferi, și una de o considerabilă valoare estetică, anume

[29] *Beauty and Human Nature*, p. 11. *Cf.* Souriau, *La correspondance des arts*, pp. 79—83; F. W. Herring, „Touch — the Neglected Sense“, *Journal of Aesthetics*, martie, 1949.

[30] Richard Kralik, *Weltschönheit: Versuch einer allgemeinen Aesthetik*. J.-M. Guyau, *Les Problèmes de l'ésthétique contemporaine*. Vezi A. Maude, *Tolstoy on Art*, p. 134.

aceea de moliciune, catifelare, netezime. Frumusețea catifelei este caracterizată prin moliciunea ei în aceeași măsură ca și prin luciu. În ideea pe care ne-o facem despre frumusețea unei femei, pielea ei catifelată intră ca un element esențial".

Interesul față de simțurile inferioare, ca surse de experiență estetică, a fost prea exclusiv asociat cu școala decadentă de scriitori, exemplificată prin J. K. Huysmans și romanul său, *În răspăr*. Nu este nevoie de asemenea asociații. Un astfel de interes este perfect compatibil cu un naturalism sănătos, și indispensabil unei estetici total naturaliste.

7. O sută de arte vizuale și auditive

Lista următoare ilustrează extinderea noțiunii de artă, așa cum este definită în capitolul precedent, numind unele din domeniile cuprinse în ea. Sînt trecute numai artele care se adresează în primul rînd văzului, auzului sau amîndurora, lista rămînînd incompletă în alte privințe. Multe dintre arte sînt numite pe baza materialului folosit, cum ar fi articolele de fierărie și articolele de lac; acestea pot fi înmulțite la nesfîrșit.

Chiar și așa, lista va părea excesiv de lungă celor obișnuiți să se gîndească doar la cele „cinci arte majore". Unele dintre cele incluse sînt considerate de cercetătorii în „arte frumoase" ca fiind extrem de umile și neînsemnate (sau nu sînt considerate deloc); cu totul nedemne de a fi menționate într-o listă serioasă a artelor. Nu s-a făcut nici o încercare de a indica importanța lor relativă. Aceasta nu înseamnă că acrobația sau creșterea animalelor decorative este la fel de mare sau valoroasă din punct de vedere estetic ca arhitectura, doar pentru că au fost înșirate fără nici o discriminare într-o listă alfabetică. Lista ține să fie o înșiruire brută, neclasificată a domeniilor care merită oarecare atenție din partea esteticii, dar nu neapărat aceeași atenție. Toate cuprind o oarecare pretenție de funcție estetică; dar aprecierea

lor ca „majore" sau „minore", mai mult sau mai puțin capabile de a deveni purtătoare de înalte valori culturale, este și ea o problemă complexă.

Cititorii care au studiat istoria artelor în alte culturi vor socoti anumite puncte mai puțin ciudate decît li se vor părea celor care cunosc doar cultura noastră. De exemplu, îmbălsămarea și ridicarea monumentelor funerare erau arte importante în Egiptul antic. Tatuajul, împodobirea cu pene și figurile simbolice din sfoară sînt importante în unele culturi polineziene. Aranjarea florilor, peisajele pe tăvi și împletiturile decorative din corzi sînt arte recunoscute în Japonia; prima dintre acestea a căpătat o mare răspîndire. Chiar și în cultura noastră, cercetătorii în „artele majore" nu cunosc întotdeauna progresul realizat în alte meșteșuguri, cîndva cu o situație umilă, care le dă dreptul să fie menționate în estetică. De exemplu, taxidermia și alcătuirea grupurilor biotopice nu mai sînt doar „împăierea animalelor". Acum se face o figură sculpturală, înfățișînd animalul într-o postură realistă, însuflețită; cadrul biotopic conține de obicei ca fundal un peisaj pictat și o îmbinare dibace a unor obiecte solide în el. Efectul total poate fi de interes atît științific cît și artistic. Utilizarea unor mijloace de expresie se află într-un stadiu rudimentar, infantil, fără asociații culturale bogate sau folosirea extensivă de către artiști de înaltă clasă. Utilizarea decorativă a lămpilor electrice, inclusiv neonul și alte tuburi umplute cu gaze, provine din această categorie. Arta comercială folosește multe efecte abile pentru a atrage atenția și a vinde produsele, prin firme electrice mobile, imagini cu fum și vapori, și altele asemenea; acestora li se poate da o întrebuințare mai serioasă. Jocul de lumini este o artă a luminii electrice și culorii care se folosește deja pentru opere de artă serioase, dar nu pe scară mare.

Nu s-a făcut nici o încercare de clasificare, decît alfabetică. Relațiile dintre aceste arte vor fi discutate în capitole ulterioare. Există multe

suprapuneri printre ele; de aceea nu este o listă de o sută de arte diferite. Unele sînt largi și cuprinzătoare, cum ar fi literatura; altele sînt cuprinse în ele, cum ar fi poezia și proza. Unele (de exemplu, proiectarea industrială) sînt grupe de arte mai curînd decît arte separate. Unele sînt importante ca factori ce contribuie la o artă combinată complexă, așa cum sînt cosmetica (machiajul) și coafura în teatru și film. Unele, a căror omisiune poate va fi observată, sînt cuprinse sub alte denumiri. Într-un cuvînt, lista este doar provizorie și preliminară.

1. Acrobație
2. Actorie
3. Ambalaje
4. Animale decorative, creșterea lor (peștișori aurii, păsărele etc.)
5. Aramă și alamă, obiecte din —
6. Arhitectură
7. Arme, fabricarea lor (săbii etc.)
8. Armoarii
9. Artificii, jocuri de —; spectacole pirotehnice
10. Atletism, gimnastică (în special artistică); inclusiv săriturile în apă, înotul, patinajul artistic, schiul
11. Aurărie și argintărie
12. Balet
13. Bijuterii; șlefuirea și montarea pietrelor prețioase; costume cu bijuterii
14. Bronz, turnătorie în —, sculpturală și ornamentală
15. Caligrafie
16. Carte, proiectarea și execuția ei
17. Cărămidă, lucrări din —, în special decorative
18. Ceramică
19. Cinematografie; film
20. Circuri
21. Coafură
22. Colaj și montaj

23. Cortegii, parăzi, care alegorice, procesiuni ceremoniale
24. Cosmetică
25. Costume; îmbrăcăminte și accesorii; inclusiv arta modistei, croitoria etc.
26. Culinară, artă —; aspectele ei vizuale, decorative, cum ar fi la prăjituri și bomboane
27. Dans
28. Dantele
29. Desen
30. Desene cu fum și vapori
31. Diorame; scene tridimensionale
32. Emailuri
33. Etalare; reclamă, vitrine, expunere etc.
34. Expoziții, bîlciuri, parcuri de distracții
35. Festivaluri, carnavaluri
36. Fier, articole de —
37. Figuri din sfoară (în special figurative și simbolice)
38. Fildeș, sculptarea lui
39. Flori, aranjarea lor
40. Fotografie
41. Gravare prin corodare
42. Gravare prin tăiere
43. Horticultură; arta grădinilor; creșterea și cultivarea florilor și plantelor decorative
44. Iluminat electric, decorativ, arhitectural, figurativ; static, mobil
45. Imprimare cu raster de mătase
46. Instrumente muzicale, fabricarea lor
47. Interioare, decorarea și proiectarea lor
48. Îmbălsămare; arte mortuare și funerare
49. Împletituri de nuiele
50. Jocuri de apă, decorative (fîntîni și cascade)
51. Jucării, fabricarea lor
52. Lăcuite, obiecte —
53. Lemn, prelucrarea lui; tîmplărie; cioplitorie
54. Literatură; beletristică
55. Litografie
56. Lumini, proiecții de —; culori mobile
57. Marionete; păpuși; jocuri de umbre

58. Materiale plastice, utilizarea lor decorativă şi figurativă
59. Mese, aşezarea şi decorarea lor
60. Metale, prelucrarea lor
61. Mobilier
62. Monumente, ridicarea lor
63. Mozaic
64. Muzică
65. Nisip, pictură pe —
66. Olărie
67. Operă
68. Oratorie; vorbire, dicţiune, elocinţă, recitare
69. Pantomimă; arta mimului
70. Papetărie decorativă; inclusiv tapete de hîrtie
71. Păpuşi, fabricarea lor
72. Peisagistică, proiectarea şi arhitectura ei
73. Pene, ornamente din —; penaje
74. Piatră, lucrări din —; zidărie arhitecturală şi decorativă
75. Pictură
76. Pielărie; inclusiv legătoria de carte şi şelăria
77. Pînză, imprimarea ei altfel decît prin ţesătură; prin înnodare, în bloc, cu şabloane etc.
78. Poezie; versuri
79. Proiectare industrială (Design)
80. Proiectare a regiunilor; geoarhitectură
81. Proză literară
82. Ritualuri; religioase, ca în slujba creştină; laice, ca în ceremonia de ceai japoneză şi în anumite jocuri de copii
83. Scenografie; inclusiv lumini
84. Sculptură
85. Sticlărie
86. Şiraguri de mărgele
87. Şireturi, obiecte din —; împletituri, şnururi, ciucuri (în special decorative)
88. Tableaux vivants
89. Tatuaj
90. Taxidermie; grupuri biotopice
91. Tăvi pictate cu peisaje
92. Teatru; punere în scenă; inclusiv regie

93. Textile; ţesături
94. Tipar; tipografie; machete publicitare şi de alte categorii
95. Transporturi, proiectarea lor; inclusiv vehicule, nave, avioane
96. Tricotaj şi croşetaj
97. Ţigle şi plăci de faianţă
98. Unelte şi maşini, proiectarea lor; aspectele decorative
99. Urbanistică; planificarea aşezărilor
100. Ustensile, proiectarea lor.

8. Ramurile unei arte; tipuri de formă în artă

Oricît este de lungă, această listă omite un mare număr de meşteşuguri, activităţi şi produse care sînt uneori numite arte. Ea omite nu numai meşteşugurile nonestetice, dar şi pe unele estetice ca „arta fugii", „arta portretisticii", „arta arabescului" şi „arta nuvelei". Nu dăunează cu nimic dacă aceste expresii sînt folosite în vorbire, pentru concizie; dar într-o clasificare formală a artelor este recomandabil să le privim ca pe ramuri sau subdiviziuni ale unei arte, sau ca tipuri de produse. Fuga este un tip de formă produsă în muzică; nu o artă independentă. Nuvela are o situaţie similară în proza literară, care la rîndul ei este o diviziune a literaturii. Portretistica se găseşte în pictură, arte grafice, fotografie, sculptură şi alte arte — ba chiar, prin extinderea termenului, şi în literatură. Arabescul, sau desenul liniar nonfigurativ, este un tip de formă produsă în desen, pictură, gravură, relief sculptural şi multe alte mijloace de expresie[31].

Toate aceste meşteşuguri, activităţi şi produse se califică drept artă conform definiţiei noastre generale. Dar aceasta nu înseamnă că fiecare din-

[31] El este, totuşi, clasat ca una din cele paisprezece arte principale de către E. Souriau în *La Correspondance des Arts*, Paris, 1947, p. 97.

tre ele este *o artă* în sine. În clasificările teoretice este bine să facem deosebire între clase sau diviziuni de diferite mărimi. Nu mai numim toate tipurile de animale „specii", ci rezervăm această denumire claselor intermediare între un „gen" și o „varietate". Tot astfel, va fi mai ușor să clasificăm fenomenele estetice dacă rezervăm noțiunea de „o artă" sau „o anumită artă" pentru una din diviziunile principale ale sferei totale a artei. Lista noastră de arte s-ar înmulți la nesfîrșit dacă am încerca să includem toate meșteșugurile, activitățile și tipurile de produse specifice din sfera vastă a artei.

Există, desigur, multe deosebiri de vederi în privința tipurilor sau ramurilor specifice din sfera artei, care sînt mari, importante sau destul de independente ca să fie clasate ca arte în acest sens. Se poate spune, de exemplu, că șiragurile de mărgele, obiectele lucrate din fier, obiectele lăcuite și diferite alte meșteșuguri, legate de un anumit mijloc de expresie fizic, nu merită să fie clasate ca arte de drept. Poate că ar trebui trecute mai curînd ca ramuri sau subdiviziuni ale unei clase mai mari, cum ar fi „arte decorative" sau „arte utile minore". Trecîndu-le separat, subliniem importanța deosebirilor în ceea ce privește mijloacele de expresie, ca bază de delimitare a unor anumite arte între ele.

Lista de mai înainte este una brută, arbitrară, care ar fi putut să fie mult mai lungă sau mult mai scurtă dacă era altfel clasificată. Ea este destinată unei analize ulterioare, și pentru a oferi cititorului o concepție mai largă a sferei totale a artei decît cea cuprinsă în listele tradiționale cu cinci sau șapte arte frumoase.

9. Unele domenii vecine cu artele

Estetica abundă în antiteze extrem de nete între artă și alte domenii. Ni se spune, de exmplu, că arta este subiectivă și știința obiectivă; că arta este concretă și particulară, iar știința abstractă

și generală, și așa mai departe. Izbitoare și plauzibile la prima vedere, aceste afirmații se dovedesc nefondate cînd sînt examinate mai cu atenție. Arta nu este o activitate strict specializată care poate fi plasată la polul opus față de orice alt gen de activitate. Ea este extrem de diversificată, plină de contraste în cadrul propriului ei domeniu, întinzîndu-se larg de la o extremă la alta. Ea se suprapune și se întrepătrunde cu orice alt domeniu major al activității umane.

Această condiție explică în parte dificultatea de a defini arta și de a hotărî care domenii anume trebuie să fie considerate arte. Dacă adoptăm o definiție restrînsă, putem scăpa domenii importante care sînt adesea considerate arte, sau au pretenția de-a fi. Dacă sîntem prea largi și îngăduitori, noțiunea noastră despre artă se extinde pentru a cuprinde orice meșteșug și expresie ale oamenilor. Ea se identifică vag cu știința, religia și întreaga cultură umană. Acest fapt este dăunător unei gîndiri limpezi. Ca să fie cea mai utilă, o noțiune a artei trebuie să aibă anumite limite, oricît de imprecise, și să recunoască anumite diferențe de bază între artă și alte domenii.

Cînd nu există limite precise și apar multe suprapuneri, noțiunile tot pot fi deosebite una de alta. Calea cea mai bună pentru aceasta este aceea de a accentua zona centrală, cea mai distinctivă a fiecăreia, și nu regiunile lor marginale, interferate. Există o zonă marginală unde lucrurile pot fi numite fie artă, fie știință, fie amîndouă; fie artă, fie religie, fie amîndouă. Există și zone mai specializate, mai distinctive, unde este posibil un contrast mai clar; genuri de artă care nu sînt nici științifice și nici religioase.

Nu se pune deloc problema valorii aici. Trebuie să fim atenți să nu afirmăm că arta este cea mai bună cînd este religioasă sau cînd nu este religioasă; cînd este cît mai diferită de știință sau cît mai îmbibată de spirit științific. Toate aceste probleme trebuie să fie tratate separat. Acum ne preocupă doar o distincție obiectivă,

netă și provizorie între clase suprapuse de fenomene.

Suprapunerea dintre artă și alte domenii majore ale culturii reiese și mai vădit cînd ne întoarcem înapoi în procesul evolutiv; cînd întîlnim culturi relativ primitive, într-o perioadă mai timpurie a istoriei și în zonele înapoiate de astăzi. Acolo nu găsim nici un domeniu specializat numit „știință", conștient de țelurile și metodele sale, acționînd în propriile sale direcții. Găsim începuturile științei, combinate cu poezia și arta vizuală. Acest lucru este adevărat, nu numai la culturile extrem de primitive, dar și în vremurile moderne, și chiar în prezent în afara centrelor civilizației urbane occidentale. Operele lui Platon, Lucrețiu și Dante sînt opere de artă literară și în același timp opere de gîndire filozofică, preștiințifică. S-a arătat adesea de către criticii timpului nostru, cînd ca o calitate și cînd ca un defect, că religia a pătruns în viața și artele popoarelor antice mai mult decît pătrunde într-ale noastre. Cel puțin, divergența s-a produs, iar religia tinde să fie mai izolată, mai separată de treburile statului și de învățămîntul public decît a fost mai înainte.

Apariția artei ca un domeniu specializat, cu propriile ei țeluri și valori, cum ar fi producerea plăcerii estetice, a fost și ea lăudată și condamnată. Am trecut în revistă mai multe aspecte ale acestei probleme, îndeosebi cu privire la contrastul dintre „frumos" și „util". Încă o dată, să lăsăm deoparte problema dacă arta *ar trebui* să fie separată de religie, morală, meșteșuguri utile și viața de toate zilele. Adevărul este că arta s-a separat astfel în unele dintre fazele ei, dar nu în toate. Ea a produs anumiți artiști, școli de artă, critici și un public care tratează într-adevăr arta ca un domeniu separat, cu propriile sale valori, cu țelurile și metodele sale. Acești oameni nu suportă să li se spună că ar trebui să-și subordoneze munca unor criterii folosite în alte domenii: să o facă patriotică, sau utilă, sau morală. „Arta pentru artă" nu este doar un scop

și o normă, ci o descriere efectivă a felului cum sînt făcute și apreciate anumite tipuri de artă. Mai există și mișcări contrare, după cum am văzut, cînd se protestează cu înverșunare împotriva separării; cînd sînt reafirmate idealuri mai vechi și cînd artistul încearcă să recombine valori estetice cu cele ale altor domenii. În general, tendința spre specializare a predominat de la Renaștere încoace. Drept rezultat, putem spune că arta occidentală modernă este mai distinctă de știință, de religie și de alte domenii înrudite decît în cazul altor epoci culturale.

În ceea ce privește situația modernă, este astfel relativ ușor de a defini arta într-un mod care o diferențiază de alte noțiuni. Dar majoritatea definițiilor artei nu specifică o anumită epocă sau stadiu de evoluție; ele vorbesc ca și cum arta ar fi, prin natura lucrurilor, un domeniu fix și etern în sine însuși. Aceasta, desigur, era concepția preevoluționistă. Definițiile moderne ale artei, ca și ale altor fenomene culturale, trebuie să recunoască faptul că arta se află într-un proces de schimbare, atît internă cît și în raport cu alte domenii. O definiție a artei nu trebuie să încerce s-o delimiteze de domeniile învecinate într-un mod absolut, veșnic. Ea trebuie sau să fie destul de flexibilă pentru a acoperi faptele din diferite epoci și locuri, sau să specifice un anumit context cultural. Definiția noastră din capitolul precedent este din prima categorie, destul de largă și de flexibilă pentru a caracteriza atît arta primitivă cît și pe cea modernă. Ea se aplică la stadiul în care arta, știința, religia și alte tipuri de activitate sînt nediferențiate și nu se pot deosebi între ele. Ea acoperă, de asemenea, stadiul modern în care ele s-au despărțit în parte pe drumuri diferite. O definiție de bază nu trebuie să fie neapărat explicită asupra unor asemenea probleme, dar este bine să ne gîndim acum la ele.

Arta este, în forma ei cea mai distinctă, cea mai diferită de toate celelalte activități, atunci cînd se dedică exclusiv stimulării experienței estetice agreabile. Se poate merge pînă la estetica he-

donistă din secolul XVIII, fără să putem spune însă că arta excelează cînd este atît de strict specializată. Dimpotrivă, se poate spune că pierde valori prețioase și devine coruptă sau diluată pînă la superficialitate. Dar într-un poem laic, o sonată, un peisaj pictat sau o țesătură decorativă, făcută doar pentru a-l încînta pe observator, avem de-a face cu fenomene care nu pot fi clasate cu ușurință ca știință, tehnică, religie sau orice din afara artei în sensul estetic. A face astfel înseamnă a întinde în mod forțat aceste categorii.

Pe de altă parte, arta coincide cu religia în multe din fazele sale. O face în pictarea și sculptarea de divinități, în clădirea de temple și biserici, în ritualuri și ceremonii impresionante, în imnuri de închinare și în rugăciuni, predici și scrieri mistice în care formularea capătă un aspect poetic. Religia, la rîndul ei, se întovărășește adesea cu arta. Multe predici sînt prea prozaice ca gîndire și exprimare pentru a fi clasate drept literatură. Administrarea bisericilor și a ordinelor monastice cuprinde aspecte financiare și practice foarte îndepărtate de artă.

Știința pură coincide și ea uneori cu arta, și alteori se deosebește de ea. Modelele, diagramele și ilustrațiile folosite de savanți pentru a explica un principiu capătă uneori un aspect pictural și decorativ, fie întîmplător, fie din cauză că savantul este și un om cu preocupări estetice. Chiar și scrierile științifice moderne, specializate, pot uneori să emită pretenții de stil literar. Pe de altă parte, artistul se apucă uneori să expună principii generale; să descrie și să explice universul. El nu încearcă aproape niciodată să dea o formă pe deplin științifică în ceea ce privește raționamentul logic și măsura. Dar literatura și arta vizuală sînt pline de intuiții preștiințifice, în special despre spiritul și personalitatea umană, care pot forma baza științei viitoare. Oedip și Hamlet sînt tipuri de personaje atît literare cît și psihologice.

Știința aplicată și tehnica utilitară sînt și mai evident înrudite cu arta, prin faptul că produc

forme concrete, individuale, cum ar fi unelte, mașini și case. După cum am văzut, acestea sînt adesea decorative, intenționat sau nu. Arta este greu să se delimiteze în aceste cazuri de știința aplicată, deoarece acestea două se suprapun, iar obiectul poate fi clasat în ambele domenii în același timp. Arhitectura, ceramica etc. sînt definite ca arte și totodată ca științe aplicate sau ramuri ale ingineriei.

Pe măsură ce ajungem să înțelegem psihologia estetică, învățăm și cum să controlăm reacțiile și experiențele estetice ale oamenilor. Învățăm efectele probabile ale diferiților stimuli asupra persoanelor de diferite vîrste, sexe și tipuri de personalități. Descoperim cum să folosim arta pentru a produce calmul, agitația, plăcerea, suferința sau indignarea. Această fază a tehnologiei științifice este încă la începuturile ei; dar pe măsură ce trece timpul va cuprinde din ce în ce mai mult arta.

Într-o listă a artelor, ca în cea din secțiunea precedentă, este într-adevăr greu să știi unde să te oprești. De exemplu, cosmetica și costumele sînt incluse prin consens comun, pentru că ele au de-a face cu înfrumusețarea corpului. Dar dacă este așa, de ce să nu includem alimentația și sporturile în aer liber? Și ele pot înfrumuseța corpul, poate chiar mai temeinic decît o pot face vopseaua și pudra. Dentiștii și chirurgii plasticieni care rareori sînt clasați ca artiști, trebuie să se gîndească foarte precis la aspectul estetic al feței. Prin eugenie, putem crește o rasă mai frumoasă de oameni, la fel cum știința a făcut cu caii, cu păsările și cu peștișorii aurii. Ar fi forțat să includem ca artă orice meșteșug modern care are funcții estetice minore sau ocazionale; dar merită să observăm că asemenea domenii mărginașe există în număr mare și că arta în sensul estetic nu se limitează în nici un caz la artele frumoase și decorative tradiționale.

O problemă interesantă în această privință o prezintă *jocurile* și *sporturile*. Ele nu numai că îi înfrumusețează uneori pe cei care le practică, făcîndu-i puternici și sănătoși; ele sînt de aseme-

nea privite ca spectacol de mii de oameni — cu mult mai mulţi decît cei care se duc la concerte simfonice. Experienţa încercată privind un meci de fotbal sau o alergare pe pistă este în multe privinţe similară cu aceea de a privi o piesă sau un balet. În unele sisteme de clasificare (de exemplu în biblioteci şi în cercetările profesionale) ele sînt cuprinse împreună sub titlul de „amuzamente; distracţii". Acest lucru jigneşte pe adeptul serios de artă care este impresionat de latura ei serioasă; dar cuprinde un sîmbure de adevăr. În măsura în care arta modernă s-a specializat separat de religie şi filozofie în direcţia producerii plăcerii estetice, ea invită la o clasare cu alte amuzamente şi distracţii. Poate că acest lucru este mai puţin peiorativ decît îl consideră filozofii puritani. Amuzamentele şi recreaţiile din timpul liber sînt socotite acum de mare valoare, nu numai prin faptul că ele contribuie direct la bucuria de a trăi, dar şi pentru că atenuează tensiunea psihică a individului şi a grupului. Sporturile redirijează mare parte din zelul competitiv, combativ, spre canale mai puţin dăunătoare. Dar repet, problema valorii trebuie lăsată deocamdată la o parte, astfel încît să putem vedea ce asemănări şi deosebiri reale există între artă, pe de o parte, şi jocuri şi sporturi, pe de alta.

Psihologia jocurilor şi sporturilor este în sine un subiect complex, de o importanţă culturală mai mare decît se recunoaşte în general. Există o mare diferenţă între rolul participantului activ şi acela al spectatorului mai mult sau mai puţin liniştit. În culturi mai mici şi mai simple decît a noastră, se obişnuieşte ca fiecare persoană validă — sau cel puţin bărbaţii — să ia parte activă la sporturi sau ceremonii, în care adesea era insuflat un spirit religios, cetăţenesc sau militar. Atletismul nu numai că s-a separat din ce în ce mai mult de aceste preocupări diferite, dar rolurile spectatorului şi al participantului s-au separat din ce în ce mai mult unul de celălalt. Ca în Roma antică şi în arenele cu lupte de tauri din Spania, mii de oameni se îngrămădesc pe băncile stadioa-

nelor pentru a privi luptînd cîţiva gladiatori sau toreadori bine antrenaţi. Cam acelaşi lucru se poate spune şi despre arte. La amîndouă, în ciuda unor parţiale curente potrivnice, a existat tendinţa spre mulţimi uriaşe de observatori critici neparticipanţi dar apreciativi, care să privească sau să asculte în timp ce cîţiva experţi execută. Aceasta a dus, în estetică, la un acent crescînd pe natura experienţei estetice mai curînd decît pe a experienţei artistice — pe opere de artă din punctul de vedere al celor care observă şi apreciază, nu din al celor care fac şi execută.

Publicul de la un spectacol de atletism se comportă aproape în acelaşi fel ca şi publicul de la un spectacol teatral sau muzical, aplaudîndu-şi stelele favorite pentru succesele lor. Tipul de atitudine şi de experienţă implicat este aparent similar în multe privinţe. În ambele cazuri, există plăcere (adesea amestecată cu neplăcere) în privirea şi ascultarea unui şir organizat de acţiuni, executate cu măiestrie. Faptul că acţiunile atletice pot fi considerate frumoase este evidenţiat de nenumăraţii artişti — încă din epoca minoică şi mai dinainte — care au pictat şi sculptat atleţi. Sporturile şi spectacolele artistice sînt o muncă la fel de grea pentru cei care participă la ele, fie că sînt sau nu o distracţie pentru publicul care asistă.

Cuvîntul „joc" se aplică acum de obicei la activităţi în care există o întrecere de vreun fel, după nişte reguli prestabilite. (Întrecerea poate fi şi imaginară, ca şi în cazul cînd faci o pasenţă.) Dar nu toate jocurile sînt categoric competitive. Unele sînt ritualiste, în special jocurile de copii ca „Fermierul în vîlcea" şi „Podul Londrei se prăbuşeşte". Acestea sînt adesea rămăşiţe ale religiilor primitive şi riturilor laice, a căror origine sub alte denumiri se pierde în antichitate. Sînt rămăşiţe moderne ale acelei arte primitive nediferenţiate din care s-a dezvoltat teatrul: o artă ce combină gesturile şi mişcările ritmice cu cuvinte şi cîntece ritmice.

Termenul „sport" cuprinde în mare toate jocu-

rile atletice, precum și multe activități recreative în aer liber care nu sînt neapărat competitive. Înotul, patinajul, călăria, canotajul, pescuitul, tirul, boxul, scrima și alte sporturi similare pot fi organizate în concursuri, cu reguli pentru sportivitate, sau pot fi practicate doar „de plăcere", în grupuri sau de unul singur. Chiar și atunci cînd nu sînt competitive, necesită măiestrie și sînt adesea privite cu interes. Prin aceasta se aseamănă cu arta. Cele mai vechi și mai populare sînt rămășițe ale unor activități folosite cîndva în scopuri practice în lupta pentru existență. Practicarea lor ca sporturi de către citadinul obosit este o revenire glumeață, intenționată, la un nivel cultural anterior, de dragul relaxării mintale și nervoase și al exercițiului muscular. Artele și meșteșugurile, de asemenea, sînt adesea practicate „de plăcere", de către amatori fără prea mare îndemînare tehnică și fără prea mare nevoie de produsele rezultate.

Sporturile și întrecerile competitive prezintă o deosebire importantă față de majoritatea operelor de artă: rezultatul nu este hotărît dinainte, dacă jocul este drept și cinstit. Jocul ca formă temporală nu este complet predeterminat. Cît despre schema cadrului general, ea este determinată; dar există posibilitatea în tot timpul și pînă la sfîrșit ca una dintre părți să obțină victoria. În jocurile de noroc, rezultatul este tot incert, dar se datorează în mai mică măsură îndemînării. Cînd se întrec reprezentanții unei școli, ai unui oraș sau ai unei națiuni (ca în jocurile olimpice), întrecerea poate fi asemănată cu un fel de război simbolic, înlocuind războaiele sau duelurile pe viață și pe moarte. Ca urmare, există suspans, încordare, atît la jucători, cît și la spectatori. Aceștia din urmă, dacă sînt interesați de rezultat, tind să se identifice cu una din părți. Cu sentimente puternice de identificare, ei se proiectează în întrecere, substituindu-se în luptă, sperînd, temîndu-se, jubilînd sau deznădăjduind. Într-o oarecare

măsură, procedăm tot așa cînd privim o piesă de teatru sau cînd citim un roman al cărui subiect conține un conflict puternic și care ne trezește simpatia pentru unul dintre personaje. Dacă știm deznodămîntul povestirii, suspansul nostru este mai mic; observăm mersul fix al evenimentelor fără o speranță sau o teamă reală față de rezultatul neașteptat. În muzică există oarecare surpriză de a auzi pentru prima dată o compoziție, dar din ce în ce mai mică pe măsură ce o ascultăm din nou. În pictură, sculptură și arhitectură, totul este terminat și se desfășoară dintr-o dată în fața noastră.

Faptul că majoritatea artei este lipsită de suspans și de emoțiile conflictului incert explică în parte frecventa lipsă de atracție pentru tineretul activ. Ea pare blîndă și moartă în comparație cu jocurile și sporturile, în parte din cauză că este realizată dinainte, nelăsînd spectatorului nimic altceva de făcut decît să contemple produsul finit. El nu poate să participe activ, iar în multe genuri de artă nu poate nici măcar să-și încurajeze echipa sau eroul favorit, realizînd astfel în închipuire un sentiment de unificare cu grupul și împărtășirea victoriei sau înfrîngerii. Nici practicarea activă a artelor nu dă neapărat acest gen particular de senzație, de exemplu, unui băiat activ care este pus să exerseze la pian.

Arta însăși devine uneori competitivă și asemănătoare unui joc. Așa era pe vremea grecilor, cînd se dădeau premii pentru cîștigarea pentatlonului dar și pentru scrierea celei mai bune ode sau tragedii. Așa este și în *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*, pentru cel mai bun cîntec original. Unii educatori obiectează împotriva acordării de premii pentru produsele artistice ale studenților, pe motivul că aceasta influențează dragostea pură pentru munca de creație; dar există destule argumente de ambele părți. Regulile jocului și corectitudinea

victoriei nu sînt de obicei prea clare în competițiile artistice.

Parcul de distracții modern, dintr-un mare oraș sau de la marginea lui, este un carnaval sau bîlci mare, complicat și permanent; un ansamblu complex de dispozitive care să dea emoții plăcute mulțimilor de tineri și bătrîni în zilele de sărbătoare. El apelează la văz și auz cu stimuli orbitori, zgomotoși; la gust cu bomboane și băuturi dulci; la simțul cinestetic al tineretului activ cu curse și alunecări care dau senzații plăcute de spaimă. Experiențele oferite sînt în majoritate copilărești ca nivel intelectual; totuși, pentru a construi mașinăria lor fantastică, s-a folosit o înaltă măiestrie inginerească și multă ingeniozitate. Există foarte puțină ordine și diferențiere; valul de stimuli eterogeni este barbar și exuberant, la polul opus de simplitatea reținută și seriozitatea intelectuală a artei clasice, adulte. Cu toate acestea, mare parte din experiența trezită astfel este estetică în sensul larg al acestui cuvînt, și cel puțin la periferia artei.

10. Metode de clasificare a artelor: privire preliminară

Discutînd alte probleme, am fost nevoiți să acordăm atenție incidental și clasificării artelor. Am observat mai multe baze de clasificare, criterii după care diferitele meșteșuguri sînt delimitate în grupe sau tipuri, fiecare avînd propriul său nume. Nici una din aceste grupări nu este complet falsă; fiecare exprimă observarea anumitor asemănări și deosebiri între activitățile omenești, așa cum au existat ele într-o anumită perioadă din istoria societății. Fiecare exprimă anumite interese și idealuri, anumite norme de desăvîrșire, căi de subîm-

părțire a activităților umane pentru administrarea practică și înțelegerea teoretică. Fiecare conține un element de adevăr și validitate. Dar cu timpul unele dintre ele devin învechite, poate pentru că exprimă atitudini bazate pe condiții sociale care nu mai există, cum ar fi feudalismul. Interpretate de teoriile care le însoțesc, unele simplifică exagerat de mult faptele, sugerînd separări și contraste prea nete, ignorînd tipurile intermediare și alte tipuri adiționale. Se fac noi demarcații, transferîndu-li-se adesea vechile denumiri, astfel încît vechile denumiri devin tot mai ambigue. Trebuie să se facă noi demarcații, pentru a interpreta intelectual similitudinile și diferențele recent percepute; noi specializări și combinații în practica și predarea artelor.

Prima bază examinată a fost un complex de idei exprimînd punctul de vedere aristocratic al Europei din perioada greacă și pînă în secolul XVIII. Ea împărțea meșteșugurile în primul rînd pe baza *genului de proces* cuprins: *manual* sau *nemanual* (ultimul însemnînd mintal sau spiritual). O altă bază s-a presupus a fi corelată: *natura produsului*, aleasă deliberat; *scopul sau accentul* său principal: fie acela de *utilitate* (de a îndeplini nevoile materiale și a urmări confortul oamenilor) fie de *înălțare intelectuală și spirituală*. Artele nemanuale, țintind la înălțarea intelectuală și spirituală, erau privite ca nobile, rafinate, liberale sau frumoase; celelalte ca plebee sau servile. Primele au ajuns să fie cunoscute drept arte frumoase; ultimele drept arte utile.

Mai tîrziu, în special în timpul secolului XVIII, o ușoară schimbare s-a produs în baza de împărțire privind scopul și natura produsului: în loc de înălțare intelectuală și spirituală, sau împreună cu ea, *frumosul și plăcerea estetică* au ajuns să fie evidențiate ca scopuri ale artelor frumoase sau nemanuale, neutile.

În timpul Renașterii și după aceea, prejudecățile împotriva muncii manuale au slăbit, și s-a pus mai puțin accentul pe baza de împărțire — „manual sau nemanual". Deosebirea aristocratică dintre nobil și plebeu mai persista totuși; și ea continua să fie asociată cu aceea dintre „frumos" (estetic, neutilitar) și „util".

Și mai tîrziu, în secolele XIX și XX, s-a mai produs încă o schimbare, odată cu apariția ideilor democratice și cu puterea crescîndă a claselor mijlocii și de jos. Baza de deosebire „nobil, plebeu" nu mai părea importantă. „Manual și nemanual", „frumos și util", păreau mult mai puțin importante decît mai înainte. În orice caz, teoreticienii au încercat să păstreze o oarecare distincție obiectivă din vechiul complex de idei. Ei au arătat că acel contrast dintre „frumos sau estetic" și „util" era doar o problemă de gradație, dar l-au păstrat totuși în clasificările teoretice.

Odată cu revoluția industrială și dezvoltarea științei aplicate, multe meșteșuguri și industrii s-au dezvoltat extrem de mult de-a lungul unor direcții specializate, utilitare, aproape fără nici un țel estetic. Ele au încetat treptat să fie numite „arte" sau „arte utile", lăsînd astfel termenul „artă" pentru acele meșteșuguri care aveau cu adevărat un țel sau o funcție estetică, eventual împreună cu altele, ca în cazul arhitecturii. Principala bază de împărțire era încă aceea de „scop și accent" sau „natura intențională a produsului". O altă distincție pe această bază a intrat acum în uz: artele numite mai înainte „utile" erau acum numite uneori „decorative" pentru că acest aspect al naturii lor duble părea mai important din punct de vedere estetic. În orice caz, mai existau curent și termeni care subliniau utilitatea lor, cum ar fi „aplicate" și „funcționale".

La sfîrșitul secolului XIX și în secolul XX, a apărut o tendință care poate fi descrisă fie ca răspîndirea industrialismului în domeniul esteticii

— făurirea de produse frumoase — fie ca reînvierea scopurilor estetice în industria mecanizată. În orice caz, produse cu scopuri estetice ajung acum să fie făcute și reproduse prin procedee mecanizate, de masă. Aceasta a dus la reînvierea în teorie a unei vechi baze de împărțire: aceea a *genului de procedeu* folosit. Pe această bază, totuși, distincția importantă nu mai părea să fie *manual sau nemanual*, ci *făcut de mînă sau făcut de mașină*. Arta făcută de mînă dominase atît de mult sfera esteticii, încît părea oarecum îndoielnic că ar putea să existe o artă făcută de mașină. Dar accentul puternic pe aspectul atrăgător sau „atracția ochiului" la unele produse mecanice a dus la o nouă categorie din cadrul artei: aceea a artelor industriale sau a artelor estetice mecanizate, produse în masă. În orice caz, doar o parte din procesul de fabricație era de obicei inclus ca artă: faza inventivă, de proiectare.

După înființarea academiilor franceze, a existat tendința de a împărți artele în trei sau mai multe grupuri, în parte din cauza grupărilor profesionale existente. Muzica era una; literatura era alta; arhitectura, pictura, sculptura și artele decorative utile formau o a treia. Opera și dansul, ca arte teatrale combinate, formau uneori o a patra. Aceste grupe principale s-au despărțit de multe ori în unele mai mici. De exemplu, arhitectura se desparte adesea de pictură și sculptură, prin înființarea de instituții de învățămînt separate. Literatura a avut tendința să se împartă în secțiuni lingvistice: engleză, franceză, latină etc., cu eventuale reîntregiri sub numele de „literatură comparată". Dar arhitectura, sculptura și artele decorative utile sînt tratate ca un singur domeniu în cărțile și cursurile de istoria și teoria astei, precum și în secțiile de artă ale colegiilor. Uneori vechea denumire de „arte frumoase" se dă acestui domeniu, lăsînd astfel în afară muzica și literatura. Uneori se folosește doar „artă". Dar denu-

mirea de „arte vizuale" a început s-o înlocuiască în acest context, fiind mai obiectiv descriptivă, mai puţin ambiguă şi controversată. O astfel de denumire implică încă o bază de împărţire: aceea a *simţului căruia i se adresează în primul rînd.*

Partea a doua

RELAŢIILE DINTRE ARTE

V
CLASIFICĂRI FILOZOFICE ALE ARTELOR

1. În filozofie înainte de 1700

Noţiunea de arte frumoase sau estetice fiind în mare parte un produs al secolului XVIII, înainte de acea perioadă nu s-a făcut nici o încercare de a clasifica aceste arte într-un mod sistematic. În timpul şi după secolul XVIII, s-au propus foarte multe teorii, cuprinzînd clasificarea artelor sub diferite titluri.

Cele mai filozofice dintre ele trec dincolo de o clasificare pur verbală, căutînd să explice asemănările şi diferenţele de bază dintre arte; să arate factorii fundamentali — metafizici, psihologici, sociali şi de altă natură — care leagă şi diferenţiază artele; şi astfel să arate locul fiecărei arte în schema totală a istoriei şi culturii umane. Altele apreciază şi valorile relative ale artelor, aranjîndu-le într-o ierarhie de importanţă crescîndă. Aceste teorii filozofice sînt numite „sisteme" ale artelor, spre deosebire de listele clasificate superficial. Majoritatea lor au constituit secţiuni ale unor sisteme filozofice mai mari, destinate de autorii lor să înfăţişeze adevăruri fundamentale despre univers în general: natura realităţii, a spiritului, a valorilor morale, a locului omului în univers. Ca atare, ele formează adesea o parte a unei teorii generale a esteticii — a frumosului, valorii estetice şi naturii experienţei estetice. Unele s-au constituit în vaste cercetări empirice ale cu-

noaşterii umane— scheme pentru clasificarea tuturor ramurilor ştiinţei şi tehnicii, în care artele frumoase îşi găsesc locul. În anii mai recenţi, întrucît problema clasificării artelor a ajuns să fie o sarcină recunoscută a esteticii, s-au scris numeroase articole diferite asupra acestui subiect.

Ca orice alte probleme de estetică, şi aceasta îşi găseşte originea în filozofia antică. Aristotel, de exemplu, pare să fie pe punctul de a prezenta un sistem al artelor şi ştiinţelor atunci cînd deosebeşte „filozofia productivă" de filozofia teoretică şi practică, ca fiind cea care are drept rezultat crearea de produse permanente[1]. Aceasta putea foarte bine să-l fi condus la o teorie a artelor. „Poetică", într-un sens larg, înseamnă „făurire" sau „facere", şi este aplicabilă tuturor artelor, utile şi frumoase. Dar *Poetica* lui Aristotel se ocupă în primul rînd de una dintre artele imitative, pe care acum o numim „poezie". Unii savanţi au presupus că Aristotel intenţiona să dea o teorie a tuturor artelor, şi că *Poetica* este doar un fragment al acesteia care a supravieţuit pînă la noi. Ea începe cu o scurtă comparaţie între poezia epică, tragedie, comedie, poezie ditirambică şi muzică cîntată la flaut şi liră. Toate se spune că sînt moduri de imitaţie, dar diferă în privinţa mijloacelor de expresie, obiectelor şi manierei de imitaţie. Toate aceste arte sînt puse în contrast cu imitaţia sau reprezentarea de obiecte prin intermediul culorii şi al formei. Ele produc imitaţia prin ritm, limbaj şi armonie. În muzica de flaut şi de liră, sînt folosite doar armonia şi ritmul, pe cînd dansul foloseşte mişcarea ritmică fără armonie. Mai există o artă, spune Aristotel, care nu are nume (astăzi o numim „literatură"), şi care imită doar cu ajutorul limbajului[2]. Acesta

[1] Metafizica, Cartea XI, Cap. VII, sect. 1064 a. Vezi Robert Flint, *Philosophy as Scientia Scientiarum and History of Classifications of the Sciences* (New York, 1904), p. 79. *Cf.* H. E. Bliss, *The Organization of Knowledge and the System of the Sciences* (New York, 1929), p. 310.

[2] *On the Art of Poetry*, cap. I (trad. de Butcher) (Ed. „Little Library of Liberal Arts", p. 3). *Cf.* H. W. Fyfe, *Aristotle's Art of Poetry* (Oxford, 1940), p. 4.

este un început clar de diferențiere a artelor, inclusiv artele vizuale și muzica, pe baza mijloacelor de expresie folosite. Este păcat că *Poetica* în forma ei actuală nu urmărește acest aspect larg, care nu a fost dus pînă la capăt decît în timpurile moderne.

Am examinat deja istoria timpurie a noțiunii de arte frumoase și relația ei cu artele „liberale" și „utile", precum și lista schimbătoare de arte care au fost considerate „frumoase" în diferite epoci. Între Aristotel și secolul XVII s-au produs puține lucruri care să influențeze direct clasificarea artelor frumoase. Ici și colo, se poate culege de la mai mulți scriitori cîte o referire izolată, care acum pare să fie legată de această problemă. Dar problema clasificării în sine nu a fost urmărită în mod sistematic.

Să alegem doar un exemplu: Sfîntul Augustin (354—430) este nevoit să înceapă o grupare a artelor pe baza simțurilor cărora li se adresează, atunci cînd își propune să enumere modurile în care l-au ispitit frumusețile lumii senzoriale. El coincide cu hedoniștii din secolul XVIII, considerînd că ceea ce numim acum arte frumoase sînt dedicate în mare parte plăcerii simțurilor, dar diferă radical de ei, prin aceea că ei condamnă și nu laudă acest rezultat. Plăcerile gustului îl ispitesc; cele ale mirosului nu prea mult. „Desfătările auzului", scrie el[3], „m-au ademenit și m-au subjugat mai mult, dar Tu m-ai dezlegat și m-ai eliberat". El se teme ca nu cumva „întreaga melodie a muzicii dulci folosită în Psalmii lui David" să devină atrăgătoare. „Rămîne plăcerea acestor ochi ai trupului meu... Ochilor le plac formele frumoase și variate, și culorile vii și blînde... Cîte jucării nenumărate, făcute de diverse arte și meserii, în îmbrăcămintea noastră, în încălțăminte, ustensile și tot felul de lucruri, în tablouri, de asemenea, și în diverse imagini... și-au făcut oamenii ca să-și ispitească ochii cu ele". Acest contrast dintre arte pe baza simțului căruia i se

[3] *Confesiuni*, Cartea a X-a, secțiunile 49, 51.

adresează este atît de evident și fundamental, încît a rămas în uz secole de-a rîndul pînă cînd esteticienii s-au gîndit să-l constituie într-o teorie formală.

Francis Bacon (1561—1626) a scris două studii epocale despre cunoașterea umană și activitatea științifică: *Progresul științei* (lărgit mai tîrziu în latinește, sub titlul *De Augmentis Scientiarum*) și *Noua Atlantidă*. Primul este o clasificare sistematică a științelor sau ramurilor științei, împreună cu o analiză a țelurilor și neajunsurilor lor, precum și sfaturi cu privire la progresul lor. Metoda sa este în general nouă și personală, renunțînd la tradiționalele „arte liberale" drept categorii de bază. Bacon subliniază importanța studierii naturii și apără demnitatea activităților manuale și mecanice în descoperirea și invenția științifică. El face comentarii ocazionale, pertinente asupra artelor estetice[4], dar nimic nu arată că ar fi înțeles ceea ce exprimase Leonardo da Vinci în însemnările sale, cu vreun secol mai înainte, despre strînsa relație dintre studiul științific și cel artistic al naturii.

Bacon nu sesizează înrudirea poeziei ca artă estetică cu muzica și pictura, ci o privește ca pe o „istorie născocită". Împărțirea științei umane făcută de el este „derivată din cele trei facultăți ale sufletului rațional, care este sediul științei. Istoria are legătură cu Memoria, poezia cu Imaginația și filozofia cu Rațiunea. Iar prin poezie înțeleg aici nimic altceva decît istorii sau fabule născocite; căci versul nu este decît un caracter al stilului și aparține artelor vorbirii, des-

[4] În special în eseurile sale „Despre frumos" și „Despre clădire". În *Progresul științei*, el întreabă, „oare tropul din muzică, pentru evitarea sau ocolirea cadenței, nu este comun cu tropul din retorică, de înșelare a așteptărilor? Oare plăcerea acelui tremolo pe o strună muzicală nu este la fel cu jocurile luminii pe o apă?" În *Noua Atlantidă*, el anticipează parfumurile și aromele sintetice; de asemenea, imitarea „mișcărilor creaturilor vii prin imagini de oameni, animale, păsări, pești și șerpi".

pre care voi vorbi la locul cuvenit"[5]. Poezia este împărțită în narativă, dramatică și de parabolă (adică simbolică sau alegorică, ca în parabole). Sunetul, metrica și accentul cuvintelor din poezie sînt menționate pe scurt într-o carte ulterioară, împreună cu gramatica.

Am observat mai înainte cum Bacon anticipează concepția hedonistă din secolul XVIII despre arta frumoasă, considerînd muzica și pictura drept „arte voluptuoase" sau „arte ale plăcerii simțurilor". Discuția sa asupra acestui punct din *De Augmentis*[6] merită să fie luată în considerație aici, ca un exemplu de clasificare a artelor. Baza folosită este aceea a simțurilor cărora li se adresează:

> În cele din urmă ajung la artele plăcerii senzuale (*Artes Voluptarias*), care sînt împărțite după simțurile înseși. Plăcerea ochilor este în primul rînd pictura, împreună cu un număr de alte arte (privitoare la măreție) care se referă la case, grădini, veșminte, vase, cupe, pietre prețioase și altele asemenea. Plăcerea urechilor este muzica, cu diferitele ei aparate de voci, de suflat și de coarde; instrumentele de apă, socotite cîndva de frunte în această artă, sînt acum aproape ieșite din uz. Dintre toate aceste arte, cele care aparțin ochiului și urechii sînt socotite cele mai liberale; căci aceste două simțuri sînt cele mai pure[7]; iar științele acestora sînt cele mai savante, avînd în slujba lor matematica. Unul are și oarecare legătură cu memoria și demonstrațiile, celălalt cu morala și pasiunile minții. Plăcerile celorlalte simțuri, și artele legate de ele, sînt mai puțin prețuite; fiind mai mult legate de lux decît de măreție. Căci cremele, parfumurile, delicatesele și plăcerile mîncării, și mai ales stimulentele senzualității, au nevoie mai degrabă de legi care să le înfrîneze decît de arte care să le învețe. Cineva a observat foarte bine că artele militare înfloresc la nașterea și dezvoltarea statelor; artele liberale cînd statele sînt stabilite și în culmea lor; artele voluptuoase cînd ele se îndreaptă spre decadență și ruină. Și mă tem că lumea din epoca aceasta a noastră, fiind oarecum pe panta descendentă a roții, înclină spre artele voluptuoase[8]. De aceea, să lăsăm lucrurile să treacă. Alături de artele voluptuoase adaug și artele distractive; căci înșelarea simțurilor este una dintre plăcerile simțurilor.

[5] *De Augmentis Scientiarum*, Cartea a II-a, Cap. 1 (trad. de Spedding), *Works*, vol. IV, Londra, 1875.

[6] Cartea a IV-a, Cap. 2, p. 395.

[7] *Casti*, care se poate traduce și „cast" sau „dezinteresat".

După cum am văzut, această referire la muzică și la artele vizuale nu se întîmplă în prima versiune a eseului, scrisă cam cu optsprezece ani mai înainte; și, chiar și aici, are aspectul unei reflecții tîrzii, introdusă superficial. Muzica și artele vizuale sînt grupate, împreună cu prestidigitația și plăcerile simțurilor inferioare, ca „arte voluptuoase". Acesta este unul din cele patru genuri de artă care țintesc la binele corpului omenesc; celelalte fiind medicina, cosmetica și atletismul. Acest mod îngust materialist, senzualist, de a clasifica muzica și artele vizuale dovedește prea puțină apreciere a valorilor lor spirituale, chiar dacă se recunosc pe scurt pretențiile lor științifice și morale. Faptul că poezia este tratată în altă parte, sub două titluri separate, arată că Bacon nu concepuse clar artele estetice ca pe un grup distinctiv preocupat de frumos, și nici nu se gîndise la problema de a le lega în mod sistematic de științe. Ar fi putut, de exemplu, să fi arătat în mod consecvent legătura picturii cu observația științifică și studiul inductiv al naturii, urmînd calea lui Leonardo da Vinci.

[8] Această atitudine pesimistă a lui Bacon față de arte, la bătrînețe, este cu totul diferită de atitudinea sa permanent optimistă față de progresul științelor.

2. De la 1700 la 1790

Mai mulţi alţi filozofi au încercat elaborarea unor sisteme ale ştiinţelor la sfîrşitul secolului XVII şi începutul secolului XVIII: în special, John Henry Alsted, Comenius, Weigel, Hobbes, Locke, Leibniz, Vico şi Wolff[9]. Christian Wolff a făcut o distincţie de bază între metafizică şi filozofia practică, aceasta din urmă cuprinzînd etica, economia şi politica.

„Discipolul său Baumgarten", spune Flint, „a adus un mare serviciu, revendicînd pentru estetică un loc alături de etică". Prin această mişcare, artelor frumoase înseşi nu li s-a acordat un loc recunoscut în sistemul cunoaşterii umane; dar s-a făcut un pas în acea direcţie, acordînd un loc în sistem esteticii ca ştiinţă sau ramură a filozofiei care se ocupă de idei senzuale, de frumos şi de arte liberale. „*Noeta*" spunea Baumgarten în 1735, „ca ceea ce poate fi cunoscut prin facultatea superioară a cunoaşterii, constituie obiectul logicii; *aistheta* aparţin ştiinţei estetice sau esteticii"[10]. Cincisprezece ani mai tîrziu în *Aesthetics* (secţ. 1) el a adăugat că: „Estetica (teoria artelor frumoase, teoria categoriei inferioare de cunoaştere, arta de a gîndi frumos, arta raţionamentului analogic) este ştiinţa cunoaşterii senzoriale".

Laocoon (1766) de G. E. Lessing avea ca subtitlu *Despre limitele [Grenzen] picturii şi poeziei*. El era un protest împotriva doctrinei academice franceze că pictura şi poezia aveau cam aceleaşi funcţii. Această doctrină, după cum arată McMahon[11], se baza pe o interpretare greşită a cuvintelor lui Horaţiu, *ut pictura poesis*, în sensul că poezia trebuia să prezinte descrieri verbale vii, în timp ce pictura trebuia să dea portrete vizuale analoage. Asemănarea dintre aceste arte nu numai

[9] Cf. Flint, *op. cit.*, pp. 113–131.

[10] *Philosophical Thoughts on Matters Connected with Poetry*, Secţ. 116. *Cf.* McMahon, *op. cit.*, pp. 29–31, pentru o discuţie mai amplă despre Baumgarten.

[11] McMahon, *op. cit.*, p. 23.

că fusese exagerată, dar fiecare fusese concepută în mod îngust, ca făcînd doar acelaşi lucru prin mijloace diferite. Insistenţa lui Lessing asupra diferenţei de bază a funcţiei lor a avut un efect eliberator la vremea aceea, încurajînd ambele arte de a merge fiecare pe un drum separat. Ea a abătut atenţia artiştilor şi criticilor de la simpla reprezentare a subiectului spre tipurile de bază ale formei estetice.

Mai tîrziu, noţiunea că fiecare artă avea neapărat limite sau hotare a devenit represivă la rîndul ei, cînd era interpretată în sensul că fiecare artă trebuie să evite efectele socotite că se cuvin alteia. Această noţiune este departe de a fi dispărut astăzi. Este adesea invocată, de exemplu, de critici care susţin că pictura trebuie să evite de a „spune poveşti", pentru că aceasta este o „valoare literară"[12]. Istoria artelor este plină de suprapuneri între ele, ca şi de divergenţe. Tot mereu sînt împrumutate diferite tipuri de efecte de la un mijloc de expresie la celălalt cu adaptările cuvenite. Artistul care se încumetă să procedeze astfel nu se va lăsa împiedicat de oprelişti teoretice.

Lessing făcea deosebire între pictură şi poezie pe baza naturii mijlocului de expresie (*Mittel*) sau a tipului de semn (*Zeichen*) folosit. Pictura foloseşte figuri (*Figuren*) şi culori în spaţiu, pe cînd poezia foloseşte sunete (*Töne*) articulate în timp. Corpurile (*Körper*) cu proprietăţile lor vizibile sînt subiectele specifice ale picturii, pe cînd acţiunile (*Handlungen*) sînt subiectele specifice ale poeziei[13]. Pictura poate să imite direct corpurile vizibile şi să sugereze indirect acţiuni prin înfăţişarea unui singur moment, din care se pot deduce momente ulterioare. Poezia se ocupă în primul rînd cu acţiunile, dar poate zugrăvi şi cor-

[12] *Cf.* A. Torossian, *A Guide to Aesthetics*, p. 164.

[13] Cap. XVI. Abatele Dubos, Baumgarten, Burke şi Kames au anticipat anumite elemente din teoria lui Lessing. *Cf.* Bosanquet, *History of Aesthetic*, p. 225; B. Croce, *Aesthetic*, p. 449; H. Kuhn, „Philosophy of Art", in *Encyclopedia of the Arts*, New York, 1946, p. 744.

puri, prin sugestii transmise cu ajutorul acțiunilor. Asemenea clasificare pe baza mijloacelor de expresie, împărțind în arte ale *spațiului* și *timpului*, s-a aplicat de atunci încoace și la alte arte. Mare parte din ceea ce spune Lessing despre pictură este destinată să se aplice și sculpturii, precum și artelor plastice (*bildende Künste*) în general, după cum declară el în prefață.

Concepția lui Lessing despre pictură este îngrădită de normele academice curente, cu privire la proprietatea de a reprezenta două sau mai multe momente ale timpului în același tablou. Aceasta a fost obișnuită în evul mediu și în arta orientală, dar a slăbit în timpul Renașterii în favoarea unui singur moment. Lessing spune:

> A introduce două puncte neapărat distanțate în timp într-un singur și același tablou, cum a făcut Fr. Mazzuoli cu răpirea Sabinelor și împăcarea lor ulterioară cu soții și rudele lor, sau Tițian cu întreaga poveste a fiului risipitor, viața lui dezordonată, mizeria și căința lui, înseamnă o încălcare de către pictor a sferei *[Gebiete]* poetului, pe care bunul gust nu o poate aproba niciodată[14].

Arta secolului XX a devenit din nou tolerantă față de experimentele libere cu spațiul și timpul în orice mijloc de expresie, inclusiv înfățișarea de momente succesive în același tablou. De aceea afirmația lui Lessing, „succesiunea timpului este domeniul poetului, după cum spațiul este acela al pictorului“, nu mai este acceptată fără rezerve. Într-adevăr, pictura a atins o dezvoltare temporală complexă prin „animația“ filmului. Mai mult, Lessing presupunea în mod greșit că grupul Laocoon, pe care el nu-l văzuse niciodată în original, era lipsit de expresia durerii și de imagini ale țipetelor. El explica aceasta prin teoria sa că expresiile de suferință extremă, justificate în poezie, erau interzise de legea frumosului în artele

[14] Cap. XVIII.

plastice, prin faptul că țipătul ar desfigura fața cu o gură larg deschisă. Teoria lui Lessing, declară Margarete Bieber, „ar face, spre deosebire de poezie, ca redarea mișcării, acțiunii, adevărului și caracterului să fie veșnic inaccesibile pentru arta figurativă. Această teză, în treacăt fie spus, este respinsă de întreaga artă a Greciei“[15].

Dacă teoria lui Lessing cu privire la ceea ce se potrivește artelor vizuale ar fi fost urmată efectiv în aceste arte, efectul ar fi fost extrem de represiv. Teoria are un sîmbure de adevăr, prin aceea că secvențele acțiunii sînt mult mai ușor de reprezentat în literatură decît în pictura sau sculptura statică, și că imaginile statice ale pasiunii violente tind să-și piardă eficiența cînd sînt privite de multe ori. Mai mult, pictura poate de obicei să redea mai viu o imagine senzorială a unei scene decît descrierea verbală. Dar aceste generalizări temeinice sînt exagerate de Lessing într-un sistem rigid de limitări și opreliști. Aceasta ilustrează un neajuns care a șubrezit multe sisteme de mai tîrziu: acela că pretinsele „deosebiri fundamentale“ dintre arte se bazează adesea pe o insuficientă cunoaștere a varietății de stiluri care s-au produs în fiecare artă, și pe niște prejudecăți dogmatice — rezultînd din această experiență limitată — cu privire la ceea ce fiecare artă „are dreptul“ să facă. Cînd se înțelege mai bine adevărata istorie a artelor, multe pretinse diferențe dintre ele se dovedesc a nu fi atît de radicale pe cît s-a crezut la început, iar gusturile se schimbă în mod corespunzător, cu privire la ceea ce este permis și frumos.

Johann George Sulzer (1720—79) a fost un scriitor elvețian a cărui contribuție în estetică a fost mai mare decît se recunoaște de obicei. Lucrarea sa, *Allgemeine Theorie der schönen Künste (Teoria generală a artelor frumoase)* a fost publicată în 1771—74, la scurt timp după ce Baumgarten adăugase estetica pe lista științelor. „O

[15] *Laocoon: the Influence of the Group since its Rediscovery* (New York, Columbia U. Press, 1942), p. 10. *Cf.* Bosanquet, *op. cit.*, p. 221.

cinste aproape tot atît de mare", spune Robert Flint, „cred că i se datorează lui Sulzer, căci lucrarea sa pare să fie prima în care se acordă o privire cuprinzătoare artelor frumoase (inclusiv literaturii) în relaţiile variate dintre ele. Timp de mai bine de jumătate de secol el a fost socotit în Germania principala autoritate în estetică"[16]. El a mai scris un „Scurt rezumat al tuturor ştiinţelor", şi a arătat relaţiile dintre acestea şi arte. Astfel şi-a dobîndit un loc în rîndul celor care au încercat să sistematizeze toate cunoştinţele oamenilor, şi a fost primul care a recunoscut că artele frumoase trebuie să figureze într-un asemenea sistem. Flint are dreptate să-i ceară socoteală lui Bosanquet pentru a fi omis cu totul numele lui Sulzer din *Istoria esteticii*. Poate că un motiv al acestei omisiuni este faptul că studiul enciclopedic al lui Sulzer este aranjat în ordinea alfabetică a subiectelor astfel încît sistemul de idei aflate la bază este greu de îmbinat. Există articole despre probleme generale, cum ar fi estetică, arte frumoase, formă şi gust; despre arte separate, cum ar fi pictură, muzică, sculptură, poezie, teatru, dans, arhitectură şi arta grădinilor; despre factorii tehnici din arte, cum ar fi culoare, versificaţie şi armonie; şi despre perioade istorice. Bibliografii ample sînt date la fiecare subiect important. Fără pretenţii de profunzime metafizică, lucrarea aduce estetica, sub formă de *Kunstwissenschaft*, aproape de o organizare cuprinzătoare, raţională. Din păcate, calea largă spre progres arătată astfel a fost curînd părăsită de filozofii romantici postkantieni în favoarea unor speculaţii nebuloase asupra „artei ca expresie a Spiritului universal". Discuţiile lui Sulzer sînt, în general, mult mai aproape de spiritul analizei estetice formale a secolului XX decît întreaga estetică germană a secolului XIX.

El împarte artele în primul rînd după mijloace de expresie sau „mijloace de reprezentare" — culoare, corp, ton şi cuvinte. Iată definiţia sa pentru *bildende Künste*, un termen foarte important în clasificarea artelor:

> Cu acest nume general se desemnează toate artele care reprezintă obiecte vizibile (*sichtbare*), nu numai prin desene şi culori, mai ales în forme cu adevărat corporale. Acestea sînt sculptura (*Bildhauerkunst*), şlefuirea pietrelor preţioase (*Steinschneiderkunst*) gravura de stampe (*Stempelschneiderkunst*) şi lucrările în stuc *Stukkaturkunst*)... Acestea se apropie şi urcă spre perfecţiune împreună şi coboară din nou.

Arta lucrării medaliilor (*Schaumünzen*) este şi ea trecută aici de Sulzer. Deci *bildende Künste* sînt artele reprezentării vizuale, în special cele în care cea de-a treia dimensiune este dezvoltată efectiv prin cioplire sau altminteri. Nu există nici un articol despre *Plastik*, termenul preferat mai tîrziu în această accepţie. Arhitectura şi pictura nu sînt trecute ca *bildende Künste*.

„Estetica" este definită ca „filozofia artelor frumoase, sau ştiinţa care extrage atît teoria generală cît şi regulile artelor frumoase din natura gustului". Cu alte cuvinte, el nu separă estetica, ca studiu abstract al frumosului, de *Kunstwissenschaft*, ca ştiinţa artei.

Printre alţi contemporani ai lui Kant, scriitorul francez Charles Batteux[17] (1713—1780) şi germanul J. G. Herder (1744—1803) trebuie amintiţi pe scurt pentru referirea lor la simţuri ca bază de împărţire a artelor. Herder a afirmat că fiecare dintre cele trei simţuri principale (vederea, auzul şi pipăitul) a dat naştere la un gen de artă: pictura, muzica şi sculptura[18]. El a apărat pictura ca artă distinctă, pe care Lessing în dorinţa sa de a limita *bildende Künste* de poezie şi muzică nu o deosebise clar de sculptură. Pictura, spunea Herder, era mai puţin reală decît

[16] *Op. cit.*, p. 136. *Cf.* Bliss, *op. cit.*, p. 330.

[17] *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746).

[18] *Cf.* H. Kuhn, „Philosophy of Art" în *Encyclopedia of the Arts*, p. 744. Gilbert and Kuhn, *A History of Esthetics* (New York, 1939), p. 433.

sculptura, pentru că îi lipsea cea de-a treia dimensiune și permitea o libertate mai mare de tratare. El a contribuit la edificarea esteticii ca știință, făcînd deosebirea dintre estetică și artă mai clar decît o făcuse Baumgarten. Studiul obiectelor frumoase, spunea, nu este el însuși neapărat frumos. Herder i-a stabilit esteticii un loc în cadrul domeniului antropologiei.

3. **Teoria lui Kant despre arte**

Contribuția succintă dar importantă a lui Immanuel Kant la acest subiect este conținută în lucrarea sa *Critica puterii de judecată*[19]. Arta în general (*Kunst*) este mai întîi concepută în sensul tehnic larg ca îndemînare umană (*Geschiklichkeit*), și este deosebită de natură și de știință (*Wissenschaft*)[20]. Apoi este deosebită de meșteșug, meserie sau artizanat (*Handwerk*), prin faptul că este liberă, pe cînd acesta din urmă este plătit sau mercenar (*Lohnkunst*). Cu alte cuvinte, arta poate izbuti doar cînd este făcută ca un joc, pentru plăcerea ei, pe cînd *Handwerk* este o corvoadă neplăcută în sine și atrăgătoare doar prin plată sau altă compensație[21]. Astfel arta este o pricepere omenească practicată liber, ca un joc, sau ca o ocupație agreabilă în sine. Totuși, libertatea spiritului într-o asemenea artă este oarecum restrînsă de mecanisme necesare, cum ar fi prozodia și metrica.

[19] Publicată în 1790; vol. IV din ediția lui Rosenkrantz de *Opere*. Trad. de J. C. Meredith, Oxford, 1911; și de J. H. Bernard, Macmillan, Londra, 1914.

[20] Partea I, Cartea a II-a, secț. 43.

[21] Traducerea lui Meredith a cuvîntului *Handwerk* ca „artă industrială" este greșită. Kant nu vrea să sugereze conotațiile moderne ale acestui din urmă termen, așa cum le-am notat în capitolul precedent. Deosebirea pe care o face el între artă și *Handwerk* este foarte îndoielnică. În realitate, orice fel de meșteșug poate fi practicat pentru plată sau din plăcere; oricare poate fi uneori „joc" sau corvoadă.

Arta se împarte în „mecanică"[22] și „estetică"; aceasta din urmă are sentimentul plăcerii (*Lust*) ca țel imediat. Arta estetică se împarte la rîndul ei în artă „agreabilă" (*angenehme*) și „frumoasă"[23]. Primele au ca scop doar bucuria simțurilor, ca aranjarea unei mese de plăcere, o povestire antrenantă, o conversație însuflețită sau o muzică de prînz (*Tafelmusik*) la a cărei compoziție nu se dă prea mare atenție. Arta frumoasă trebuie simțită într-un mod mai cognitiv; ea promovează cultura spirituală în interesul comunicării sociale, deși este urmărită de dragul ei mai curînd decît pentru vreun scop ulterior. „De aceea arta estetică, ca artă ce este frumoasă, are ca normă judecata reflexivă și nu senzația organică."

Aici Kant subestimează măsura în care un element cognitiv, reflexiv, intră în artele pe care el le consideră ca fiind doar agreabile. Orice experiență perceptuală, în special cea a persoanelor mature, educate, conține neapărat și o interpretare cognitivă. Nu există o „plăcere pur senzorială", nici chiar în savurarea mîncărurilor și a parfumurilor; căci, cu siguranță că într-o oarecare măsură intră și sensuri asociate, gînduri și judecăți apreciative. Există adesea o considerabilă formă organizată în aranjarea unei mese (de exemplu, în ospețele minuțioase din palatele chinezești, romane și ale Renașterii", precum și în povestirile și glumele antrenante. Orice fel de muzică poate fi folosită ca muzică de prînz, și ceea ce se folosește are adesea o formă complexă, deși formele mai simple sînt socotite de obicei mai potrivite. Diferența esențială nu stă în arta însăși, ci în atitudinea adoptată față de ea de către observator. Kant are dreptate cînd recunoaște o diferență între atitudinea extrem de atentă, alertă, cerută (deși nu întotdeauna acor-

[22] „Arta care caută doar să transpună în viață un obiect posibil pentru cunoașterea căruia este adecvată... este mecanică" (trad. Meredith).

[23] Secț. 44. Bernard dă această traducere literală a lui *schön*, pe cînd Meredith o numește „fină" sau „elegantă". Bernard traduce *angenehm* prin „plăcut".

dată) de produsele serioase ale artelor majore, și atitudinea nepăsătoare pe care o luăm adesea față de alte produse plăcute. Nu se poate trage o linie de demarcație precisă și definitivă pe această bază între artele pe care Kant le include ca „frumoase" și cele pe care el le depreciază ca fiind doar „agreabile". O artă ca aceea a parfumurilor poate fi înzestrată cu foarte puțină semnificație intelectuală într-o cultură (de exemplu, în viața pionierilor americani), în timp ce aiurea (de exemplu, în orient) ea este dezvoltată în forme mult mai complexe în ceea ce privește calitățile senzoriale și semnificațiile simbolice.

În capitolul precedent, am adoptat o definiție a „artei" sau a „artei estetice" care este apropiată de concepția lui Kant privind arta estetică, cu excepția faptului că definiția sa este formulată în termeni mai exclusiv hedoniști. Nu-l vom urma pe Kant în restrîngerea noțiunii estetice a artei la cele cîteva „arte frumoase" consacrate, pe care el le recunoaște, ci vom include și pe cele pe care el le numește „doar agreabile".

Dacă stimulii ce se adresează simțurilor inferioare trebuie să fie numiți „frumoși" sau „urîți", aceasta este altă problemă; desigur, acești termeni apreciativi sînt de obicei restrînși la stimulii vizuali și auditivi. Frumoși sau nu, ei pot trezi o experiență estetică de un tip complex și semnificativ, și merită să fie studiați cu atenție de estetica științifică, la fel ca formele ce se adresează simțurilor superioare. Concepția îngustă a lui Kant despre „arte frumoase" lasă de asemenea în afară multe tipuri de forme vizuale și auditive care merită atenție din partea esteticii; nu ca un grup separat privit cu îngăduință de artele frumoase majore, ci ca strîns legat de ele. Înțelegerea noastră față de așa-zisele arte majore și de cadrul lor cultural are mult de cîștigat dintr-un șir mai larg de date pentru comparație. Oricare ar fi diferențele reale care există între ele și artele mai puțin recunoscute sau mai puțin dezvoltate, ele pot fi arătate mai tîrziu, în amănunțime.

Kant continuă subdivizarea artelor frumoase în

trei tipuri: „artele vorbirii" (*redende Künste*), „artele plastice sau formative" (*bildende Künste*) și „artele jocului frumos al senzațiilor" (*Künste des schönen Spiels der Empfindungen*). Această împărțire (*Einteilung*) se bazează pe o analogie cu cele trei moduri de expresie care, după părerea lui Kant, intră în comunicarea vorbită: și anume, cuvîntul, gestul și tonul, sau articulația, gesticulația și modulația.

Cuvîntul *bildend* prezintă o problemă pentru traducător. Meredith și Bernard îl traduc amîndoi prin „formativ". Dicționarele dau „formativ", „plastic" sau „grafic"[24]. „Plastic", totuși, este mai exact echivalentul germanului *Plastik*, pe care Kant îl restrînge la sculptură și arhitectură, iar „plastic" este de obicei folosit tot astfel și în engleză. E greu să-l faci să cuprindă și pictura, așa cum încearcă unii autori să facă. Problema cu „formativ" este că *toate* artele sînt formative; inclusiv muzica și literatura. „Arta", după cum spunea Goethe, „înseamnă doar a da formă". De aceea este greșit să restrîngi „formativ" la un singur grup de arte vizuale. Însuși Kant spune, „în orice artă frumoasă lucrul esențial este forma (*Form*), care se pretează la observație și judecată"[25]. Cuvîntul *Bild* se referă în primul rînd la forme vizuale, în special la imagini picturale și sculpturale. Cuvintele germane *Form* și *Gestalt* sînt mai aproape de concepția noastră de formă în sens larg, deși poate fi folosit și *bildend*. Ca nume pentru grupul de arte pe care le include Kant, *bildend* este poate prea larg și în germană.

---

[24] Muret-Sanders, *Encyclopaedic German-English Dictionary* (ed. a 16-a, 1910), p. 196. Problema ridicată de „vizual", ca și de „formativ", constă în faptul că ambele se aplică și la cele cîteva arte pe care Kant le exclude din grupul *bildende*. El exclude arta frumoasă a culorii (*Farbenkunst*) și arta agreabilă a aranjării mesei, care amîndouă produc forme vizuale organizate. Dansul este vizual dar nu *bildend*. Artele pe care el le include sînt cele care produc mai ales forme statice. Dificultatea nu stă numai în traducere, dar în însăși aplicarea pe care o dă Kant acestei noțiuni. Vom reveni la această problemă în Capitolul VIII.

[25] Secțiunea 52 (trad. lui Bernard).

„Arte vizuale", cum s-a sugerat în capitolul precedent, este în unele privințe un nume preferabil pentru ele, cu toate că nu reprezintă o traducere exactă a lui *bildende Kunst*. J. A. Symonds[26] preferă termenul „arte figurative" pentru sculptură și pictură, și acesta este folosit uneori pentru *bildende Kunst*. Totuși, Symonds nu include arhitectura ca artă figurativă, pe cînd Kant o include ca *bildende Kunst*. „Figurativ" se referă la „reprezentarea formei sau figurii prin desen, cioplire etc." (Webster). Colvin traduce *bildend* prin „formare" și *redend* prin „vorbire"[27]. El include, ca și Kant, arhitectura, deși ea nu este „figurativă" în sensul de „reprezentativă". Ar fi multe de spus în privința acestei traduceri, dacă „formare" se înțelege cu sensul de „formare vizuală".

„Artele vorbirii" sînt subdivizate în „elocvență" sau „retorică" („arta de a trata o problemă serioasă a înțelegerii ca și cum ar fi un joc liber al imaginației") și „poezie" („arta de a conduce un joc liber al imaginației ca și cum ar fi o problemă serioasă a înțelegerii"). *Bildende Künste* sînt „artele pentru exprimarea ideilor prin intuiție senzorială (nu cu ajutorul reprezentărilor simplei imaginații produse de cuvinte)". Ele sînt subdivizate în artă „plastică" (*Plastik*) și „pictură" (*Malerei*). Ambele folosesc figuri în spațiu pentru a exprima idei; dar arta plastică are realitate senzorială prin faptul că figurile ei sînt redate realmente în extindere corporală și pot fi sesizate nu numai cu văzul dar și cu pipăitul, cu toate că acesta din urmă nu are însemnătate pentru frumusețea lor. Pictura are aparență senzorială, redînd figurile așa cum apar cînd sînt proiectate pe o suprafață plană. La rîndul ei, arta plastică este subdivizată în „sculptură" (*Bildhauerkunst*) și „arhitectură" (*Baukunst*). Sculptura prezintă concepte ale lucrurilor în mod material, așa cum ar putea exista în natură; ea este o imitație a naturii (oameni, zei, animale etc.) în care se respectă ideile estetice. Arhitectura prezintă concepte ale lucrurilor care sînt posibile numai prin artă. Ea include mobilierul și ustensilele casnice (*Hausgeräte*), împreună cu alte obiecte destinate folosinței (*Dinge zum Gebrauche*). „Adaptarea produsului la o anumită folosință este elementul esențial într-o operă de arhitectură."

[26] „The Provinces of the Several Arts", în *Essays Speculative and Suggestive* (Londra, 1890), vol. I, p. 133. *Cf.* K. Gilbert and H. Kuhn, *A History of Esthetics* (New York, 1939), p. 433.

[27] „Fine Arts", în *Encyc. Brit.* (ed. a 11-a), X. 362. „Arhitectura, sculptura și pictura sînt arte care dau formă lucrurilor din spațiu sau, mai pe scurt, arte ale formei."

De remarcat că la Kant nu există nici un inconvenient de a clasa arhitectura, împreună cu fabricarea mobilierului și a altor obiecte utile, ca artă frumoasă. Funcțiile lor utilitare nu sînt socotite o piedică pentru o astfel de clasificare; nu există nici o antiteză netă între „frumos" și „util", sau între artă frumoasă și utilă. În această privință, Kant este relativ degajat de vechea prejudecată împotriva a ceea ce este util și manual, de care se leagă atîtea discuții anterioare asupra artelor. O rămășiță a vechiului mod de gîndire dăinuie în ideea (dezvoltată mai tîrziu de Schiller) că arta este prin esență un joc — făcut liber, pentru propria sa plăcere[28] — mai curînd decît pentru un scop din afară. Aceasta a întărit concepția greșită că arta este în primul rînd o preocupare sau o recreație în timpul liber pentru cei avuți, departe de treburile serioase ale vieții; și, de asemenea, că este mai puțin frumoasă și mai puțin nobilă atunci cînd este făcută ca mijloc de cîștigare a existenței. De fapt, orice meșteșug sau ocupație — inclusiv arta, știința, războiul sau comerțul — poate fi practicată de plăcere, sau pentru bani, sau pentru alte scopuri ulterioare. Diferența de mobiluri nu este neapărat legată de vreo diferență a mediului sau a ocupației însăși, sau a tipului de produse.

Coordonată cu arta plastică, în clasificarea lui Kant, este *pictura*. El o împarte în (a) „pictura

[28] Există și alte implicații ale noțiunii de „joc". Vezi B. Bosanquet, *History of Aesthetic* (Londra, George Allen and Unwin, 1922), pp. 281, 294, asupra acestei noțiuni, așa cum este folosită de Kant și Schiller.

propriu-zisă" (zugrăvirea frumoasă a naturii), (b) „arta peisagistică a grădinilor" (*Lustgärtnerei*, aranjarea frumoasă a produselor naturii) și (c) acele tipuri de decorație interioară, mobilier și „îmbrăcăminte de gust" a căror „singură funcție este să fie privite". Înțelegerea limitată a lui Kant a posibilităților picturii și sculpturii îl face să le privească pe amîndouă ca fiind legate neapărat de reprezentarea naturii, ignorînd astfel tipurile de forme abstracte sau nonfigurative din ambele arte. Includerea de către el a grădinăritului peisagistic, a decorației interioare și a costumelor la „pictură" implică o umflare extremă și derutantă a noțiunii de pictură. Ar fi putut mai bine să le treacă pe același plan cu pictura la *bildende Kunst*[29]. De asemenea este derutant să treacă mobilierul și la arhitectură și la pictură, după cum este utilă sau doar ornamentală.

A treia diviziune a artei frumoase este „arta jocului frumos al senzațiilor". Aceasta include *muzica*[30] și arta *culorii* (*Farbenkunst*), ca joc artistic cu senzațiile auzului și ale văzului. Ambele arte sînt concepute prin esență abstracte și nonfigurative și nu se specifică aici mijloacele de expresie prin care sînt înfățișate culorile. Ceea ce face ca aceste arte să fie frumoase, mai curînd decît doar agreabile, este măsura în care ele cuprind percepția *formei* în jocul senzațiilor: de exemplu, în aprecierea contrastelor de culoare, a intervalelor de timp și a relațiilor matematice dintre sunete[31].

---

29 Bosanquet (p. 280) face o ușoară obiecție împotriva includerii oratoriei și a grădinăritului peisagistic ca arte frumoase. Una este prea „practică"; cealaltă „nu se ocupă de un material cu adevărat expresiv". Aici judecata lui Kant este mai sănătoasă. Totuși, și el are o părere proastă despre oratorie. (*Crit. puterii de jud.*, Partea I, § 53). El plasează poezia pe un plan foarte înalt, alături de muzică.

30 Adică muzica socotită ca artă frumoasă, spre deosebire de *Tafelmusik* („muzica de prînz") care este „doar agreabilă".

31 *Cf.* secțiunea a 14-a: „În pictură, sculptură și în toate artele formative — în arhitectură și horticultură (*Gartenkunst*), în măsura în care sînt arte frumoase — delimitarea este lucrul esențial; și aici fundamental pentru gust nu

Artele frumoase, adaugă Kant, pot fi combinate (*verbunden*) într-unul și același produs, cum ar fi în teatru, cîntec, operă, dans și oratoriu. Expresia „arte combinate" se mai folosește încă pentru aceste tipuri.

Sistemul artelor elaborat de Kant poate fi schematizat după cum urmează: (vezi pagina următoare).

4. Cîteva teorii germane din secolul XIX

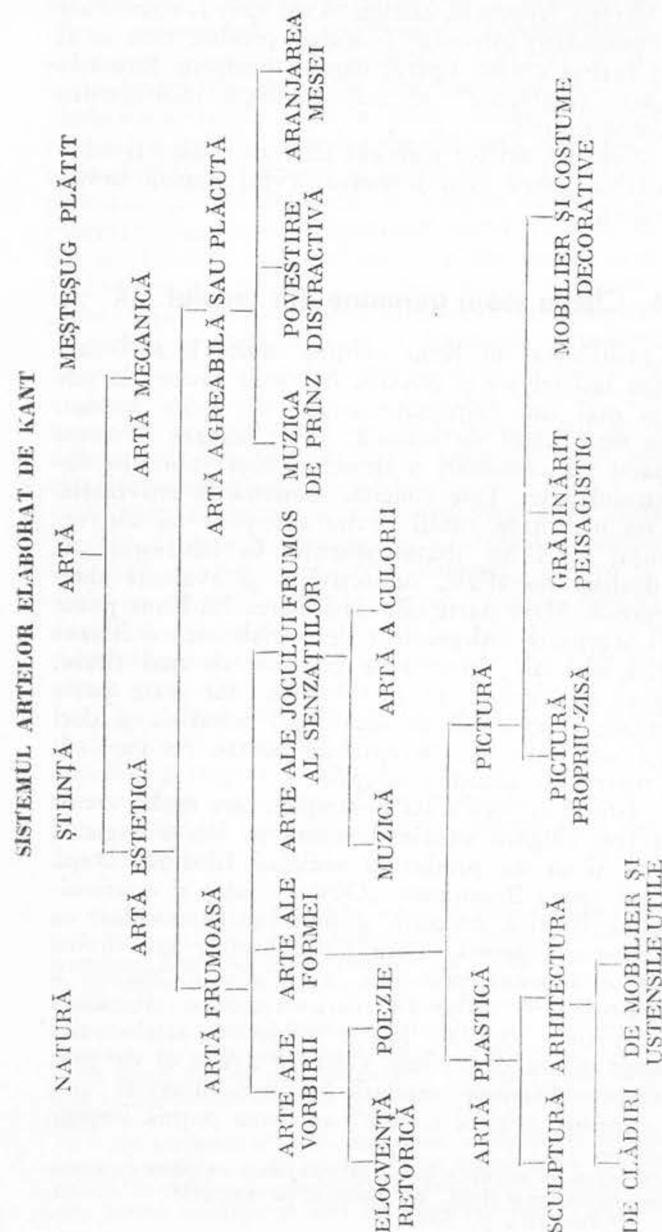
Clasificarea lui Kant conține multe lucruri care sînt îndoielnice și greoaie, iar unele grupe ale sale nu mai sînt respectate astăzi. Cu toate acestea, ea este destul de actuală, și se bazează în mare parte pe asemănări și deosebiri observabile în domeniul artei. Este concisă, modestă și provizorie. Din nefericire, mulți dintre discipolii săi din secolul XIX au abătut discuția în labirinturi de idealism metafizic, subiectivism și evaluare dogmatică. Mare parte din clasificarea lui Kant poate fi acceptată independent de celelalte teorii filozofice ale sale. Încercările germane de mai tîrziu, pînă de curînd, au fost în cea mai mare parte legate inextricabil de idealismul metafizic și deci nu sînt utile sau acceptabile pentru cei care nu împărtășesc această concepție.

Istoria esteticii a lui Bosanquet, care multă vreme a fost singura istorie detaliată în limba engleză, este și ea un produs al aceleiași filozofii. După cum spune Bosanquet: „Obiectivitatea și continuitatea istorică necesară a simțului frumosului, ca expresie supremă a realității absolute sau divine ce se exprimă prin om, a devenit o axiomă a filozofiei"[32]. Filozofii care acceptau asemenea „axiome" abordau firește subiectul artelor din acest punct de vedere. Ceea ce aveau ei de spus despre diferitele moduri în care diversele arte „exprimă spiritul cosmic" are prea puțină impor-

---

este ceea ce satisface ca senzație, ci ceea ce place cu ajutorul formei sale (trad. lui Bernard în engleză).

32 *Op. cit.*, p. 333.



tanţă pentru estetica contemporană, naturalistă. În filozofia germană din secolul XIX, aceasta a devenit o vorbărie obositoare şi artificială. *Istoria* lui Bosanquet redă un rezumat util al acestei mase de material, dar este în mod firesc colorat de simpatiile idealiste ale autorului.

Schelling, la începutul secolului XIX, este creditat de Bosanquet cu „axioma" citată mai sus, şi de asemenea cu faptul de a fi făcut prima încercare completă de clasificare sistematică a artelor[33]. Clasificarea sa se bazează pe distincţia lui Kant între artele vorbirii şi cele ale formei *(bildend)*, pe care el o dezvoltă într-un contrast amănunţit a două serii paralele de arte. Prima aparţine seriei „ideale", a doua celei „reale". Cele din seria reală sînt „întîmplări ale Infinitului în Finit — principiul frumosului în general, şi în special al frumosului antic. Cele din seria ideală sînt cazuri de subordonare a Finitului faţă de Infinit"[34]. Arta modernă aparţine mai ales seriei ideale; arta antică seriei reale; sculptura este tipic antică şi pictura tipic modernă. Fiecare grup şi serie sînt împărţite pe baza predominanţei relative a *realului* sau *idealului*. În domeniul spiritului (o unitate ideală) realul predomină în artă, idealul în filozofie. În fiecare serie de arte, fiecare artă este caracterizată în acelaşi fel. De exemplu, „în seria reală, realul prin excelenţă este muzica, relativ idealul este pictura, iar sinteza acestor două este sculptura". În conferinţa sa „Despre relaţia artelor plastice cu natura"[35], Shelling îl urmează pe Herder în sublinierea diferenţei dintre pictură şi sculptură. Prima este mai puţin materială, folosind ca mijloc de expresie lumina şi culoarea, şi exprimînd pasiunile mai înalte ale sufletului.

Toate acestea par astăzi într-adevăr departe de realităţile artei. Însuşi Bosanquet le consideră de

---

[33] K. F. A. Schelling, *Philosophie der Kunst* (*Werke*, Vol. V, din prelegerile ţinute între 1802—1803).

[34] Bosanquet, *op. cit.*, p. 330. Cf. Gilbert and Kuhn, *op. cit.*, p. 433.

[35] *The German Classics*, V, 129 (New York, 1913).

reținut ca fiind prima încercare de studiere extinsă și sistematică a artelor.

Clasificarea artelor elaborată de Hegel este încorporată într-o teorie amănunțită asupra evoluției artelor[36]. Această evoluție este explicată ca fiind o parte a unui proces mai larg, universal în care Ideea — spiritul cosmic sau spiritul universal — se particularizează treptat și se dezvăluie în forme senzoriale. Evoluția Idealului, sau lumea frumosului imaginat și a fanteziei concrete, are trei stadii succesive dar cumulative, determinate de progresul spiritului omenesc. Aceste stadii constituie trei principale tipuri de artă: *simbolică, clasică* și *romantică*. Hegel se preocupă de *evaluarea* acestor tipuri și de artele care le întrupează, ca superioare sau inferioare într-o ierarhie de valori.

Primul, sau tipul simbolic, exemplificat de arta egipteană, chineză și indiană, este „mai curînd o simplă căutare a configurației plastice decît o putere de veritabilă reprezentare". El manifestă lupta, aspirația, neliniștea și adesea sublimul. Arta „clasică", în special cea greacă, atinge „întruparea liberă și adecvată a Ideii în forma care, după concepția sa, este deosebit de proprie Ideii însăși". Ea permite „crearea și viziunea Idealului complet", și îl stabilește ca pe un fapt realizat. Forma cu care se investește Ideea însăși cînd se manifestă temporal este forma omenească, ca în arta antropomorfă, care se potrivește pentru a releva spiritul simțurilor. Arta „romantică" modernă „anulează uniunea stabilită între Idee și realitatea ei, și revine, chiar dacă pe un plan superior, la acea diferență și opoziție a două aspecte care a fost lăsată nerezolvată în arta simbolică".

[36] 1770—1831. Lucrarea *Aesthetik*, publicată în 1835, a fost tradusă în engleză cu titlul *Philosophy of Fine Art*, de către F. P. B. Osmaston, 4 vol., Londra, 1920. *Cf.* Bosanquet, *op. cit.*, pp. 336 și urm.; Gilbert and Kuhn, *op. cit.*, pp. 438 și urm. Citatele sînt din „Introducerea" lui Hegel la *Aesthetik*, tradusă în engleză de Bosanquet și inclusă ca Apendice I la *History of Aesthetic*, pp. 471 și urm. În trad. lui Osmaston, vol. I, pp. 103 și urm.

Arta clasică avea un viciu care este fundamental în orice artă; ea încerca să obiectiveze Spiritul, care este universalitate concretă infinită, sub forma unei concreteți senzoriale. Ea stabilea o amalgamare perfectă a existenței spirituale și senzoriale. Dar Spiritul nu poate fi reprezentat astfel, fiind infinit de subiectiv și incapabil de a găsi o expansiune liberă atunci cînd este transpus într-un mediu corporal. Arta romantică încearcă să scape din această condiție, dizolvînd unitatea clasică. Ea caută ființa intelectuală liberă, adresîndu-se spiritului lăuntric mai curînd decît percepției senzoriale. Totuși, ea are nevoie de un vehicul exterior de exprimare, și îl găsește în etalarea sentimentelor. Ea reprezintă exteriorizarea senzorială a formei concrete, precum și a caracterelor și acțiunilor individuale, trecătoare și fugitive. Ea atinge o desăvîrșire superioară prin faptul că „se retrage din orice uniune adecvată cu elementul exterior, în măsura în care își poate căuta și înfăptui adevărata realitate doar în ea însăși". Astfel cele trei tipuri de artă „constau din aspirația către Ideal ca adevărata Idee a Frumosului, atingerea lui și transcendența lui".

Hegel continuă prin a arăta cum aceste tipuri generale de artă, sau stadii ale istoriei artei, se dezvăluie în diferite arte. Diferite materiale senzoriale fac ca tipurile generale de artă să se separe în arte individuale. Fiecare tip general își găsește aplicația și realizarea cea mai deplină într-o anumită artă sau un grup de arte. Pentru fiecare tip general sau stadiu, o anumită artă sau un grup de arte este cel mai adecvat pentru o realizare completă, caracteristică: *arhitectura* pentru tipul simbolic; *sculptura* pentru cel clasic; *pictura*, *muzica* și *poezia* — în special *muzica* — pentru cel romantic. Totuși, și celelalte arte principale revin în cadrul fiecărui stadiu într-un mod subordonat, pentru a satisface nevoile periodice de expresie în moduri care nu sînt de acord cu spiritul dominant al epocii. Fiecare artă în parte are astfel un stadiu simbolic, unul clasic și unul romantic; dintre care numai într-unul atinge supre-

mația, ca exprimînd spiritul dominant. „Există un tip romantic și unul clasic de arhitectură, deși această artă este în primul rînd simbolică".

Bosanquet se întreabă de ce Hegel a abordat atît de sumar cele două baze comune de clasificare — mediul senzorial și relația cu spațiul și timpul — și apoi le-a abandonat. Acestea au fost bazele principale anterioare lui Hegel, și cîtăva vreme după el. Lessing pusese accentul pe spațiu și timp. Kant și Schelling despărțiseră artele formei de arta vorbirii. Hegel arată că aceasta se bazează pe diviziunea în funcție de organele simțurilor, cu excepția muzicii care trebuie deosebită de vorbire; prima fiind doar arta sunetului, în timp ce poezia este arta imaginației. (Hegel se pare că era destul de insensibil la aspectele auditive ale poeziei, și înclina să le treacă cu vederea ca părți ale naturii ei esențiale). Hartmann, mai tîrziu, avea să împartă artele în arte ale văzului, ale auzului, și ale imaginației.

Teoria lui Hegel despre istoria artei are unele elemente faptice de netăgăduit, cum ar fi importanța relativă a sculpturii în timpurile clasice și caracterul adecvat al muzicii de a exprima sentimentul romantic. Ea a fost o primă încercare de a privi istoria artelor în mare, și de a înfățișa o schemă cuprinzătoare a acesteia cu stadii succesive legate cauzal între ele. Ea a deschis drumuri noi în căutarea cîtorva tipuri fundamentale de artă care se găsesc în toate artele în parte, indiferent de mijlocul de expresie, funcție sau subiect. Ea a fost o încercare ambițioasă de a reconcilia clasicismul și romantismul, arătînd locul amîndurora în orînduirea lucrurilor. Unele din principiile ei de evoluție, cum ar fi tendința de diferențiere și individualizare, sau autoconștiința tot mai rațională a artei și civilizației, pot fi apărate separat de o metafizică transcendentală. Dar în lumina actualei cunoașteri istorice, relatarea lui Hegel asupra evenimentelor din istoria artei apare deformată și mult prea amplificată, chiar și în afara problemei interpretării lor metafizice. Ea exagerează extinderea corelației dintre

anumite arte, anumite perioade și anumite tipuri sau stiluri. Istoria artei apare acum mult mai diversificată și mai dezordonată.

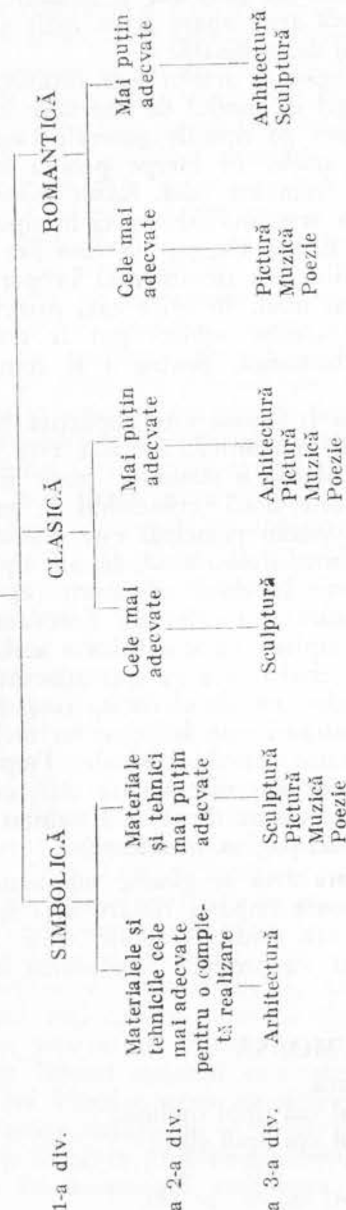
Clasificarea logică a artelor este întunecată în lucrarea lui Hegel de modul de abordare istorică, și de accentul pus pe tipurile generale care străbat prin toate artele. El începe prin a împărți domeniul artei frumoase *(das Kunstschöne oder das Ideal)* nu în arte individuale, ci în tipuri abstracte de artă. El nu ajunge, așa cum fac majoritatea clasificărilor, cu fiecare artă în parte sub un titlu și numai unul. În orice caz, principalele lui idei asupra acestui subiect pot fi rezumate într-o formă schematică, pentru a fi comparate cu alte sisteme.

Mai întîi, arta frumoasă este împărțită în simbolică, clasică și romantică. Aceasta este o împărțire pe baza dublă a stadiului istoric și a tipului general; cele două coincizînd în general, deoarece fiecare stadiu principal este dominat de un anumit tip. *În al doilea rînd*, fiecare tip principal este împărțit în două subtipuri: (a) materiale și tehnici care sînt cele mai adecvate pentru realizarea completă, caracteristică a acelui tip; (b) materiale și tehnici care nu sînt adecvate, sau sînt mai puțin adecvate. *În al treilea rînd*, fiecare dintre aceste subtipuri este înfățișat ca incluzînd una sau mai multe arte individuale. Treptele a doua și a treia nu sînt diferențiate clar, ci puse laolaltă. Sistemul ce rezultă poate fi schițat după cum urmează: (vezi pagina următoare)

Deoarece fiecare artă se găsește sub toate cele trei tipuri, se poate împărți fiecare artă în aceleași trei tipuri sau stadii: simbolic, clasic și romantic[37]. Aceasta va produce următoarea împărțire:

I. ARTA FRUMOASĂ
- A. Arhitectură
  1. Stadiul sau tipul simbolic
  2. Stadiul sau tipul clasic

[37] *Cf.* Bosanquet, *op. cit.*, p. 349.



SISTEMUL ARTELOR ELABORAT DE HEGEL

ARTA FRUMOASĂ

1-a div.	SIMBOLICĂ		CLASICĂ		ROMANTICĂ	
a 2-a div.	Materialele și tehnicile cele mai adecvate pentru o completă realizare	Materiale și tehnici mai puțin adecvate	Cele mai adecvate	Mai puțin adecvate	Cele mai adecvate	Mai puțin adecvate
a 3-a div.	Arhitectură	Sculptură Pictură Muzică Poezie	Sculptură	Arhitectură Pictură Muzică Poezie	Pictură Muzică Poezie	Arhitectură Sculptură

Următoarea diagramă va permite distribuirea artelor în diferite categorii:

ARTĂ FRUMOASĂ

Arta cea mai adecvată pentru tipul *simbolic*: arhitectura.	Arta cea mai adecvată pentru tipul *clasic*: sculptura.	Arta cea mai adecvată pentru tipul *romantic*: pictura, muzica, poezia.

3. Stadiul sau tipul romantic

B. Sculptură
1. Simbolic
2. Clasic
3. Romantic

C. Pictură; și așa mai departe.

Totuși, aceasta nu va corespunde accentului principal al lui Hegel, care cade asupra celor trei tipuri istorice ca principală bază de diviziune.

Schopenhauer (1788—1860) prezintă o perspectivă sistematică a artelor care, ca și cea a lui Hegel, este nu atît o încercare directă de clasificare, cît mai ales o teorie a stadiilor de evoluție și a desăvîrșirii relative[38]. În loc de „Ideea" lui Hegel, cu conotațiile ei oarecum intelectuale, Schopenhauer se bizuie pe o Voință cosmică fundamentală, care caută să se obiectiveze în tipuri exterioare de existență specifică. Fiecare artă expune forțe contradictorii. Artele variază de la cele rudimentar greoaie la cele subtil spirituale, în funcție de stadiul de avansare al Voinței pe care o exprimă, și sînt în mod corespunzător coborîte sau înălțate pe scara valorilor. Arhitectura este în această privință cea mai de jos dintre arte; funcția ei este aceea de a arăta relația gravității cu rigiditatea, precum și natura luminii pe o clădire sau în interiorul ei. Grădinăritul peisagistic și pictura peisagistă se străduiesc să dezvăluie natura esențială a plantei ca o combinație a nemișcării și creșterii. Sculptura și pictura pot dezvălui esența naturii animale, dar țelul lor cel mai înalt este reprezentarea omului. Pictura poate merge mai departe decît sculptura, înfățișînd transformările psihologice ale omului și prezentînd tipuri generale prin exemple concrete. Poezia, în special cea tragică, poate ilumina izvorul și tăria

[38] *The World as Will and Idea*. Trad. în engleză de Haldane și Kemp. 3 vol. Londra, 1883—1886. Prima ediție germană a fost publicată în anul 1819, fiind astfel anterioară *Esteticii* lui Hegel. *Cf.* T. Whittaker, *Schopenhauer*, pp. 7, 49 și urm.; Gilbert and Kuhn, *op. cit.*, pp. 464 și urm.; Bosanquet, p. 366.

voinței umane. Ca artă, ea te ajută să scapi de complicațiile Voinței și să dobîndești resemnarea filozofică. Muzica „stă singură, cu totul despărțită de celelalte arte... Ea nu este în nici un caz ca celelalte arte, copia Ideilor, ci copia Voinței însăși, a cărei obiectivare sînt Ideile. Tocmai de aceea efectul muzicii este cu mult mai puternic și mai pătrunzător decît acela al altor arte, căci ele vorbesc doar despre umbre, însă ea vorbește despre lucrul însuși... În melodie, în glasul înalt, cîntător al solistului... eu recunosc cel mai înalt grad de obiectivare a Voinței, viața intelectuală și efortul omului"[39].

J. F. Herbart (1776—1841) oferă o clasificare neconvingătoare, pe care Bosanquet o respinge pe bună dreptate în cîteva cuvinte. Ea împarte artele în două grupe pe o bază, spune Bosanquet[40], care vrea să corespundă distincției dintre clasic și romantic, sau dintre o prezentare completă și una incompletă. Un grup se presupune a consta din arte la care se poate „privi din toate părțile", ca sculptura; celelalte „menținîndu-se într-o semiobscuritate estompată și neadmițînd o explorare complet critică". Primul cuprinde arhitectura, sculptura, muzica bisericească și poezia clasică; cel de-al doilea grup, grădinăritul peisagistic, pictura, muzica distractivă și poezia romantică.

F. T. Vischer (1807—87) a publicat un sistem hegelian de estetică în șase volume uriașe, între 1846 și 1857. El a împărțit artele după trei forme ale imaginației: constructivă, receptivă sau senzitivă, și poetică. Prima dintre acestea dă naștere arhitecturii, sculpturii și picturii; a doua muzicii, iar a treia poeziei.

Împărțirea făcută de Carrière distinge trei arte: ale formei, ale muzicii și ale poeziei[41]. Acestea sînt, respectiv, (a) coexistente în spațiu, (b) succesive în timp, și (c) combinînd coexistența și succesiunea. În arta formei, „arhitectura corespunde materiei anorganice, sculptura formei individuale organice, iar pictura combinării celor două în viața individuală. Muzica este împărțită în instrumentală, vocală, și combinarea celor două; poezia în epică, lirică și dramatică"[42]. Aceste subdiviziuni ale muzicii și poeziei se presupune că se bazează pe diferențele „percepției interioare", după cum obiectul artei este spiritul în general, personalitatea ca un tot, sau personalitatea în relațiile ei particulare cu alte persoane.

Teoreticienii germani din această perioadă se străduiesc în mod special să elaboreze un sistem care va fi împărțit net în două categorii principale (de exemplu, spațiul și timpul, sau văzul și auzul), sau în trei, cum sînt cele trei tipuri ale lui Hegel. Ei sînt încîntați dacă pot încorpora ambele genuri de împărțire deodată — în cîte două sau în cîte trei — și chiar mai multe, dacă se poate arăta o analogie sau corespondență plauzibilă între termenii opuși din diferite coloane. Toate acestea par să indice o perfecțiune a formei care trebuie bazată pe un adevăr mai înalt. Orice „gol" dintr-un sistem este o „pată de stîngăcie". Astfel, Max Schasler arată că,

> dacă aranjăm artele după modurile lor de prezentare și organele de percepție, și desemnăm un grup ca „arte ale văzului" (arhitectura, sculptura, pictura), și celălalt grup ca „arte ale auzului" (muzica, poezia), este posibil să coordonăm cele două serii astfel încît muzica să corespundă cu arhitectura, și poezia cu pictura; dar apoi pare să nu existe nici un fel de artă de cealaltă parte care să corespundă cu sculptura și să fie compatibilă cu ea. Acest gol fatal era o pată de stîngăcie în acest sistem, a cărui reală îmbinare era dealtminteri limpede[43].

Dificultatea, desigur, era cu totul artificială, produsă de selectarea tradițională a unei liste de cinci arte „majore" dintre numeroasele arte care

[39] *Op. cit.*, I, p. 330 și urm.
[40] *Op. cit.*, p. 371. Herbart's *Werke*, I, p. 171.
[41] *Aesthetik* (1859), I, 625. Bosanquet, *op. cit.*, p. 411.

[42] Bosanquet, p. 412.
[43] *Critical History of Aesthetic* (1869), I, XXV.

există de fapt. Adăugînd o a şasea, cum ar fi „dansul mimat", el părea să rezolve problema în mod ingenios, permiţînd o divizare simetrică în două coloane, cu cîte trei arte fiecare. Era cu totul impropriu pentru spiritul timpului — pătruns încă de raţionalismul scolastic, în ciuda tuturor discuţiilor despre evoluţie — să rămînă mulţumit cu un sistem asimetric, neregulat; sau să recunoască faptul că acesta nu este genul de univers care să poată fi descris corect într-o schemă rigidă, simetrică. Pînă în ziua de astăzi, adevărata problemă de a arăta modul în care artele sînt legate între ele a fost stînjenită de grija exagerată a filozofilor de a produce o schemă simetrică într-un fel în care toate artele să poată fi plasate în mod regulat — fie în coloane paralele, fie în cerc, fie în alt mod. O asemenea obsesie faţă de scheme intelectuale regulate şi faţă de fascinaţia de a echilibra grupe de două, trei sau patru este un sistem de motivare inconştientă pe care fără îndoială că savanţii viitorului o vor explica din punct de vedere psihanalitic. În zadar avertiza Lessing în 1766: „Noi, germanii, nu avem nevoie în general de cărţi sistematice. Sîntem cei mai desăvîrşiţi experţi ai oricărei naţiuni din lume pentru a deduce tot ce dorim, în cea mai frumoasă ordine, din cîteva definiţii fictive"[44].

Schasler este sincer mîndru de următoarea împărţire[45]:

Arte ale percepţiei simultane	*Arte ale percepţiei succesive*
1. Arhitectură	1. Muzică (productivă); virtuozitate (reproductivă sau auxiliară)
2. Sculptură	2. Dans mimat (prod.); execuţie mimată (reprod.)
3. Pictură	3. Poezie
a. Pictură peisagistă	a. Lirică (prod.); declamaţie (reprod.)
b. Pictură de gen	b. Epică (prod.); rapsodică (reprod.)
c. Pictură istorică	c. Dramatică (prod.); actorie; artă teatrală (reprod.)

[44] Prefaţă la *Laocoon* (trad. în engleză de Beasley).

[45] *System der Künste* (1885), p. 124. *Cf.* Bosanquet, *op. cit.*, p. 419.

Antiteza fundamentală dintre percepţia „simultană" şi cea „succesivă", care stă la baza acestei împărţiri, se presupune a fi reductibilă la „odihnă şi mişcare", şi să corespundă, de asemenea, cu „materie şi spirit", „material şi formă", şi „spaţiu şi timp". (Bosanquet protestează pe bună dreptate împotriva acestei identificări excesive.) În fiecare coloană, reiese că artele se deosebesc după predominanţa relativă a materialului şi ideii, aceasta din urmă crescînd pe măsură ce parcurgi lista în jos. Seria din stînga se presupune a fi vizuală, cea din dreapta auditivă; dar, după cum arată Bosanquet, această ordine se întrerupe în cazul dansului mimat. Alte analogii, care după Schasler ar exista între termenii din cele două coloane, sînt denunţate de Bosanquet ca „forţate". Acestea includ o corelare, pe departe, a picturii peisagiste, de gen şi istorice cu poezia lirică, epică şi dramatică; de asemenea, încercarea de a caracteriza pe unele din acestea ca „subiective", iar pe altele ca „obiective".

Totuşi, Bosanquet este pe un teren mai nesigur atunci cînd atacă dreptul dansului, al actoriei şi al grădinăritului peisagistic de a figura într-o listă a artelor majore, pe motiv că „organismele şi indivizii sînt un material impropriu de lucru pentru un artist", pentru că îşi impun propria individualitate asupra artistului şi „refuză să se modeleze în spiritualitatea dispoziţiei sale". Bosanquet mai respinge şi deosebirea făcută de Schasler între *materialul* artei (de exemplu, marmura sau vopseaua) şi *modalităţile* sau *mijloacele de ex-*

presie (de exemplu forma sau culoarea percepută). Cele două, se spune, coincid în muzică și poezie. Bosanquet obiectează că sentimentul artistului pentru materialul său este o bază importantă de a deosebi artele, ca în arta metalelor, și chiar în instrumentația muzicală și poezie. Este adevărat; dar nu trebuie să mergem atît de departe încît să o numim „singura analogie adevărată pentru clasificarea artelor «superioare»". Observînd și comparînd produsul finit, calitatea senzorială este adesea mai importantă decît materialul fizic, și este mai util să descrii în termeni de roșu și albastru, lumină și întuneric, neted și aspru, decît în termeni de ulei și marmură. Mulți cercetători de mai tîrziu în domeniul formei estetice preferă, ca și Schasler, să pună accentul mai curînd pe „mijloc de expresie" decît pe „material".

Eduard von Hartmann realizează[46], printr-o jonglerie diferită de noțiuni, o schemă foarte asemănătoare cu cea a lui Schasler:

Arte ale percepției	*Arte ale fanteziei* (arta poetică)
Artă formativă	Poezie epică
Muzică	Poezie lirică
Arta mimei (actorie și dans mimat)	Poezie dramatică

Combinarea reușită de cîte două și trei îi place și lui, la fel ca și lui Schasler:

> Iubitorul de denumiri abstracte va fi bucuros să găsească în dicotomia primară a artelor percepției și artelor fanteziei adevărul împărțirii lui Schelling într-o serie reală și una ideală, iar prietenii triadelor dialectice vor recunoaște, spre satisfacția lor, în tripla împărțire secundară a celor două grupe, triada: obiectiv, subiectiv și obiectiv-subiectiv... În ambele grupe sau serii, tripla împărțire secundară reprezintă predominanța percepției, a sentimentului și a echilibrului celor două. Este evident de la prima vedere că eposul, destinat recitării, este prin vioiciunea sa plastică și colorată tot atît de asemănător artei formative, ca și cîntecul, care este destinat a fi cîntat, muzicii, iar drama, care este destinată a fi jucată, „mimicii".

[46] *Aesthetic* (1887), II, 625. Bosanquet, *op. cit.*, p. 436.

El adaugă, mulțumit, „aceste analogii și paralelisme au fost atît de des observate și dezbătute în amănunțime, încît este absolut de neînțeles cum de mi-a revenit mie în cele din urmă să le combin".

Acest rezultat mulțumitor este realizat, totuși doar prin niște măsuri destul de violente. Arhitectura și artele minore sînt omise cu totul de pe listă, ca „nelibere". Ramurile poeziei sînt ridicate la un rang corespunzător cu toate celelalte arte „libere": ele „transcend și absorb" artele percepției. Sub influența lui Wagner, „artele complexe cuaternare", avînd în frunte opera, sînt socotite de cea mai înaltă valoare estetică. Bosanquet remarcă pe bună dreptate la acest punct că arhitectura este adevăratul tip al unei arte complexe, deși Hartmann îi acordă un loc modest în sistemul său.

5. Sisteme filozofice și psihologice recente cu privire la arte

La sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, numeroși filozofi germani au elaborat sisteme ale artelor, bazate pe sistemele pe care le-am examinat. A devenit o metodă acceptată aceea de a include un capitol asupra acestui subiect în orice tratat sau manual de estetică mai cuprinzător. Multe din aceste sisteme exprimau metafizica idealistă tradițională.

De exemplu, Max Diez laudă distincția pe care o face Friedrich Vischer între trei feluri de fantezie, una organizată pentru văz, una pentru auz și una pentru facultatea imaginativă, din care derivă arta plastică, muzica și poezia[47]. El conti-

[47] *Allgemeine Aesthetik* (Berlin, 1922), pp. 154–166.

nuă prin a descrie fantezia ca pe un organ al spiritului care se automaterializează, și anume pe trei niveluri: direct și natural ca sunet, indirect și natural ca obiecte, și artificial ca vorbire. Aceasta duce la trei feluri de artă, deoarece spiritul poate apărea impersonal ca stare sufletească, personal ca spirit real în trupul său, și ideal în configurațiile și acțiunile vieții. „În primul caz spiritul rămîne în subiect; este propria noastră stare sufletească pe care o atribuim obiectelor neînsuflețite ca argila sau piatra. În al doilea, sîntem conștienți de spirit numai prin intermediul unui spirit care s-a materializat. În al treilea, simțim spiritul individual numai ca expresie a spiritului general." Aceasta duce la o distincție între (a) arhitectură și muzică, ca arte a căror esență constă în armonie, care folosesc materiale naturale, neorganizate; (b) sculptură și pictură, ca arte care nu permit spiritului să se instaleze pe deplin în forma însăși, decît doar prin mijlocirea vieții sau a sentimentului vieții; și (c) poezie, care reușește să exprime spiritul universal sau ideal. Cele trei subdiviziuni ale ei (observați revenirea constantă a numărului mistic trei) sînt lirică, epică și dramatică, care exprimă frumosul subiectiv, obiectiv și absolut.

Modul lui Oswald Külpe de a aborda problema este, pe de altă parte, psihologic și naturalist[48]. El evită complicațiile metafizice și se mulțumește să se sprijine pe baza simplă, concretă și evidentă a *simțului implicat*. O astfel de împărțire este privită cu dispreț, ca superficială, de către hegelieni, și ea nu ține seama de multe probleme estetice importante cu privire la natura artelor și la relațiile dintre ele. Dar, cu toate acestea, este unul dintre cele mai puțin controversate și mai utile moduri de clasificare. Pentru scopuri practice, ea se aplică mai ușor decît acelea care se sprijină pe teorii vagi și discutabile despre natura intrinsecă a artei. Pentru scopuri teoretice,

[48] „The Conception and Classification of the Arts from a Psychological Standpoint." *University of Toronto Studies, Psychological Series* (1907), II, pp. 1—23.

este întotdeauna posibil să se transpună problemele mai profunde în altă parte a esteticii, lăsînd clasificarea să fie mai puțin profundă dar mai general acceptabilă.

R. F. Piper are dreptate cînd socotește că această schemă „reușește cel mai bine să înfățișeze întinderea artelor frumoase, relațiile și deosebirile dintre ele". În articolul său despre „Clasificarea artelor"[49], Piper citează schema lui Külpe, cu propriile sale adăugiri, închise între paranteze drepte. Acestea sînt foarte utile și sînt cuprinse aici în ceea ce am putea numi sistemul Külpe—Piper:

I. Arte optice (apelînd la simțul văzului):
  A. Arte de suprafață producînd opere pe suprafețe:
    1. Necolorate sau monocrome: desen [arte grafice, fotografie];
    2. Policrome: pictură, tapiserie, [vitralii, mozaic];
    [3. Cu mișcare: arte cinematice: cinematograf mut, proiecții de lumini].
  B. Arte spațiale [sau tridimensionale], producînd opere plastice:
    1. Semispațiale: relief și intalie;
    2. Complet spațiale: sculptură, [arta ceramicii];
    [3. Cu mișcare: pantomimă, euritmie, focuri de artificii].
  C. Arte agregate, combinînd suprafețe și efecte spațiale:
    1. Arte constructive;
    2. Arhitectură, [monumente, proiectarea peisajului, decorația interioară, arta florală].
II. Arte acustice (apelînd la simțul auzului):
  A. De tonuri: muzică;
  B. De cuvinte: poezie, [toată literatura, artele vorbirii];

[49] *Encyclopedia of the Arts* (New York, Philosophical Library, 1946), p. 229.

C. Arte agregate: de tonuri și cuvinte: cîntec, melodramă (recitare cu muzică).

III. Arte optico-acustice, apelînd la ambele simțuri superioare: [adesea cu costume și decoruri arhitecturale]:

A. De gesturi și tonuri: artă coregrafică (dans cu muzică);

B. De gesturi, cuvinte, decor: teatru, [teatru de păpuși];

C. De gesturi, cuvinte, tonuri, decor: [procesiuni], operă.

Diviziunea lui Külpe este făcută pe mai multe baze. Prima este aceea a simțului implicat, și după acesta artele sînt împărțite în optice, acustice și optico-acustice, ceea ce echivalează cu vizual, auditiv și audiovizual (care acum sînt termenii mai obișnuiți)[50]. Artele optice sînt subdivizate după cum este dezvoltată cea de-a treia dimensiune, în arte de suprafață, semispațiale, spațiale și mixte sau agregate. Acestea sînt subdivizate la rîndul lor în funcție de culoare și mișcare. Grupele acustice și optico-acustice sînt subdivizate în funcție de mijloacele de expresie: tonuri, vorbe sau gesturi. O diferențiere în continuare, spune Külpe, se poate face în funcție de procedeul tehnic de producere.

Pe lîngă această schemă, Külpe mai schițează și istoria clasificării artelor, după cum urmează:

> În istoria esteticii, s-au adoptat în special cinci puncte de vedere pentru o împărțire primară

[50] Clasificarea artelor elaborată de R. M. Ogden este similară cu aceea a lui Külpe prin faptul că se bazează pe simțurile implicate. Dar el adaugă o clasă a artelor simțurilor inferioare, pentru a face patru clase principale. Acestea sînt: (1) *artele audio-ritmice* (muzica, poezia și combinațiile lor); (2) *artele vizuale* (desenul, pictura, sculptura, construcțiile — de exemplu arhitectura și meșteșugurile); (3) *combinațiile* între 1 și 2 (coregrafia, teatrul, opera); (4) *„artele inferioare ale gustului, mirosului, pipăitului și mișcării“* (bucătăria, parfumeria, gimnastica, dansul etc.) — *The Psychology of Art* (New York, Charles Schribner's Sons, 1938), p. 26.

> a concepției de artă: (1) *Simțurile*, care mijlocesc percepția operei de artă — Batteux. Herder, Hegel, Vischer; (2) *Mijloacele de reprezentare* (cuvînt, ton culoare etc.) — Mendelssohn, Sulzer, Kant; (3) *Forma spațială și temporală a fenomenului* — Köstlin, Schasler, Fechner; (4) *Subiectele reprezentării* (ideile) — Schopenhauer; (5) *Relația ideii cu înfățișarea* — Dubos, Home, Schelling, Hegel.

El subliniază pe bună dreptate importanța bazei *primare* de împărțire, și se întreabă care dintre aceste cinci baze ar trebui să fie astfel folosită. În „impresia estetică“ produsă de opera de artă asupra observatorului, el distinge doi factori: (a) cel direct sau senzorial și (b) cel asociativ. Primele trei baze cuprind factorul direct sau senzorial; a patra îl cuprinde pe cel asociativ; iar a cincea, relația dintre cei doi factori. Factorul asociativ, continuă el, nu poate fi luat prea bine drept bază, din cauza marii varietăți de asociații individuale și de subiecte reprezentate, a căror clasificare nu corespunde cu cea a artelor. Factorul direct sau senzorial „este singurul principiu de clasificare aplicabil, pentru că numai el constituie mijlocirea obiectivă dintre artist și apreciator, și anume acel conținut al operei de artă care este aproximativ egal pentru fiecare“. El este „baza și punctul de plecare pentru orice activitate sugestivă, și un teren de concordanță pentru toate diferențele de opinii“. Aceasta explică de ce a jucat relativ des rolul decisiv în clasificare.

Dintre cele trei baze care cuprind factorul direct în impresie, spune Külpe, primul este cel mai bun — acela al simțurilor. Dar nu trebuie să-l extindem, așa cum a făcut Herder, pentru a include simțul pipăitului în relație cu sculptura, sau imaginația ca simț interior ori facultate receptivă (Hegel, Vischer). Poezia acționează numai printr-unul din simțuri; iar imaginația este stimulată în toate artele. Împărțirea în spațial și temporal, sau simultan și succesiv, sau repaus și

mişcare, nu poate fi făcută de-a lungul întregii liste a artelor. Toate artele acustice sînt succesive, şi la fel artele mişcării, prin faptul că momentul procesului spaţial este esenţial.

A doua din cele cinci baze — mijloacele sau mediul de reprezentare — poate fi întrebuinţată foarte bine pentru a diferenţia impresiile simţurilor. Külpe continuă:

> Ceea ce diferenţiază pictura de sculptură, în artele optice, şi muzica de poezie, în cele acustice, este tocmai ceea ce separă, respectiv, suprafeţele de corpuri şi tonurile de cuvinte, ca un conţinut individual, optic şi acustic. Aici se petrece iarăşi diferenţa dintre arte simple şi complexe şi în mod corespunzător diferenţa dintre arte indivizibile şi agregate. Astfel, fiecare formă de artă din cadrul celei de a treia diviziuni a fiecăreia dintre cele trei grupe principale se ocupă de o combinaţie a mijloacelor de expresie care servesc celorlalte două.

Prin „arte agregate", Külpe nu vrea să înţeleagă o combinaţie de arte, ca aceea a artelor de suprafaţă şi a celor spaţiale în arhitectură, ci „că mijloacele de expresie a celor două feluri sînt făcute să servească o nouă formă de artă, care este o unitate în sine, şi nu o combinaţie a altor arte". Opera este o artă agregată dar nu o simplă fuziune a artelor individuale. Muzica, poezia, decorul etc., deşi tratate şi combinate independent, „formează constituenţii unui tot cuprinzător, în care factorul direct dobîndeşte un aspect mult mai divers".

Articolul lui Sydney Colvin, menţionat de mai multe ori în capitolele precedente[51], este una dintre puţinele încercări amănunţite, sistematice, din limba engleză pentru o clasificare a artelor. Metoda lui Colvin este naturalistă şi empirică; nu bazată pe idealismul metafizic. Ea urmează în

[51] „Fine Arts", *Encyclopaedia Britannica* (ed. a 11-a, 1910), X, 361.

general izvoarele germane, dar este destul de relativistă, evitînd schemele rigide:

> Teoretic este posibil să se grupeze aceste cinci arte (arhitectura, sculptura, pictura, muzica, poezia) în tot atîtea ordine diferite cîte diferite feluri de relaţii sau afinităţi există între ele. Un gînditor îşi fixează atenţia asupra unui gen de relaţii ca fiind cel mai important, şi îşi aranjează grupajul în mod corespunzător; un altul asupra altuia; şi fiecare, după ce a făcut astfel, înclină să pretindă că aranjamentul său este singurul cu totul şi cu totul adevărat. . . Relaţiile dintre diferitele arte frumoase sînt mult prea complexe pentru ca o singură clasificare să aibă acest caracter. Fiecare clasificare a artelor frumoase trebuie să fie neapărat provizorie, conform clasei de relaţii anume pe care o are în vedere. Iar pentru scopuri practice, este nevoie să se aibă în minte nu o singură clasificare ci mai multe.

Colvin propune trei moduri principale de clasificare, care pot fi rezumate după cum urmează:

PRIMUL MOD DE ÎMPĂRŢIRE

ARTE ALE FORMEI	ARTE ALE MIŞCĂRII	ARTE ALE VORBIRII
(Arte staţionare, manuale, spaţiale)	*(Arte spaţiale şi temporale; intermediare între staţionare şi tranzitorii)*	*(Arte tranzitorii, vocale, temporale)*
Arhitectura	Actoria	
Sculptura	Dansul	Muzica
Pictura	Elocinţa	Poezia

AL DOILEA MOD DE ÎMPĂRŢIRE:

ARTE IMITATIVE	ARTE NEIMITATIVE
Sculptura	Muzica
Pictura	Arhitectura
Poezia	

AL TREILEA MOD DE ÎMPĂRȚIRE:

ARTE UTILE	ARTE NEUTILE
Arhitectura	Sculptura
Arte minore ale formei	Pictura
(țesătoria, tîmplăria	Muzica
de mobilă, olăria etc.)	Poezia

Colvin nu face nici o încercare de a sili aceste trei moduri de împărțire să coincidă, astfel încît să formeze o singură schemă uniformă. Prin aceasta, sistemul său este mai flexibil și mai eficient decît multe dintre sistemele germane. Este mai deschis criticii, reducînd la minimum excepțiile și cazurile limită care se găsesc în fiecare categorie. Nu este de ajuns, de exemplu, să recunoaștem că muzica face uneori o „excursie" către reprezentare sau utilitate, și apoi să o clasăm categoric ca „neimitativă" și „neutilă". Pictura, pe de altă parte, în multe privințe importante, nu este o artă imitativă. Dihotomia radicală presupusă de asemenea categorii tinde să întunece și să nege o diversitate de efecte din cadrul fiecărei arte, care sînt mai mult simple aberații sau excepții neînsemnate. Atîta timp cît Colvin ne asigură că asemenea contraste sînt doar relative, protestele noastre sînt potolite. Dar în practică, ne-am forma o concepție falsă despre arte dacă am accepta aceste dihotomii extreme drept categorii fundamentale de clasificare. Efectul unei asemenea grupări nu este niciodată doar nominal; dacă o acceptăm, ea tinde să influențeze gîndirea și acțiunea.

Numeroase articole asupra sistemului artelor au fost publicate în *Zeitschrift für Ästhetik* de la înființarea acestei reviste în 1906. Nu ne vom ocupa în mod special de fiecare în parte, căci multe se aseamănă între ele, și sînt luate în considerare de cei cîțiva autori recenți la care ne vom referi acum[52].

[52] Volkelt (în lucrarea citată mai jos) critică teoriile lui Friedrich Vischer, Schmarsow, Zeising, H. Dinger și Dessoir, precum și pe cele ale lui Hartmann și Wagner. Dessoir le comentează pe cele ale lui Schmarsow, Horne,

Un sistem relativ prudent, empiric, este acela al lui Johannes Volkelt[53]. El evită cel puțin cîteva dintre capcanele în care au căzut unii dintre predecesorii și contemporanii săi. Pe de o parte, atacă scepticismul total, făcut fără discriminare, pe care Croce și Lotze l-au manifestat față de toate încercările de împărțire sistematică a artelor. Pe de alta, denunță pasiunea pentru formule regulate care i-a dus pe Schasler și pe von Hartmann pe un drum greșit, și care (după cum vom vedea) i-a mai influențat pe teoreticienii germani chiar și pînă la cel de-al doilea război mondial:

> Căutarea regularității i-a făcut adesea pe esteticieni să creadă că fiecare împărțire produsă de încrucișarea schematică a două principii de divizare trebuie să corespundă și unei arte reale. Astfel, Zeising a stabilit dinainte că numărul artelor trebuie să ajungă la nouă pentru că el avea două principii de divizare, dintre care fiecare avea cîte trei ramuri. Nu s-a gîndit să se întrebe dacă în combinarea a două ramuri putea sau nu într-un caz sau altul să se dovedească imposibilă prin natura internă a lucrurilor[54].

El vede nevoia de a utiliza mai multe baze diferite de diviziune, remarcînd că „tendința exagerată a minții omenești către unitate duce aici, ca și în multe cazuri, la deșertăciune și superficialitate"[55]. El observă, ca o deficiență comună a sistemelor de clasificare a artelor, tendința de a confunda puncte de vedere diferite, cum ar fi cel ontogenetic sau de dezvoltare, cel teleologic sau de evaluare etc[56].

Lange și Urries y Azara ; Urries y Azara îi discută pe Dessoir, Schmarsow, Wize, Mila, Spitzer și Volkelt. Relatarea lui Bosanquet nu merge mai departe de Hartmann, în timp ce Gilbert și Kuhn au prea puțin de spus în legătură cu sistemele recente despre artă.

[53] *System der Aesthetik* (München, 1925), Vol. III, cap. 12: „Sistemul artelor".

[54] *Op. cit.*, p. 393 u.

[55] P. 400.

[56] P. 385.

Volkelt propune șase baze de împărțire; nici una dintre ele nu este cu totul nouă, ci reformulată și aplicată.

Prima este tipul de *percepție senzorială* prin care se transmite conținutul figurativ și emoțional, cu tipul corespunzător de formă senzorială. Drept urmare, artele sînt împărțite (ca și de Külpe) în *optice, acustice* și *optico-acustice*. În acest punct, Volkelt se desparte de problema strictă a simțului căruia i se adresează în primul rînd opera de artă prin percepție directă și începe să vorbească despre „percepția senzorială imaginară" — cu alte cuvinte despre imagini senzoriale sugerate. Această schimbare, necesară pentru explicarea poeziei, face posibilă o altă subdiviziune pe prima bază, și avem acum (a) optice, (b) acustice, (c) optico-acustice, (d) imaginative, cu cuvinte drept simboluri acustice sau vizuale. Evident, consecvența logică suferă puțin prin această schimbare a bazei de împărțire, de la imagini senzoriale prezentate la cele sugerate, pe care Volkelt mai înainte refuzase să o facă cu privire la sugestiile tactile ale sculpturii.

A doua bază de împărțire este aceea a *conținutului psihic* — adică, genul de reprezentare și emoție transmisă. Aceasta separă artele în *obiective* și *neobiective*. Primele, cuprinzînd sculptura, pictura, artele grafice, poezia și teatrul, pot transmite reprezentări precise, individualizate, specifice ale lucrurilor, persoanelor, scenelor, acțiunilor și întîmplărilor. Mișcările, dispozițiile, emoțiile pot fi legate de un obiect specific. Ultimele, cuprinzînd muzica, dansul, arhitectura și toate ramurile artelor aplicate sau industriale, sînt neobiective prin faptul că nu reprezintă lucruri, întîmplări sau acțiuni specifice; imaginile și sentimentele sugerate rămîn vagi, generale, nelegate de obiecte individuale. Aici, se pare că Volkelt simplifică din nou situația în mod exagerat.

Aceste prime două baze de împărțire trebuie să fie legate între ele. Arta auditivă poate fi doar neobiectivă căci „prin tonuri ca atare nu sînt reprezentate lucruri, întîmplări sau acțiuni, ci numai mișcări de dispoziții, emoții și afecte". (Este oare adevărat?) În arta imaginativă dimpotrivă, nu poate exista artă neobiectivă. Poezia, spune Volkelt, este întotdeauna obiectivă. Tot astfel este și arta vizualo-acustică, ca atunci cînd se combină dansul cu muzica. Unele arte vizuale, totuși, sînt obiective și altele neobiective, ca în lista de mai sus.

A treia bază de împărțire este *gradul în care materialul ce urmează să fie prelucrat de artist posedă deja o formă*. Există două subdiviziuni. În unele arte, materialele prezintă o formă relativ redusă, cum ar fi ipsosul, vopseaua, lemnul și firele de mătase. Acestea sînt *arte cu formație de primul ordin*. În altele, materialul are deja în sine o formă completă. Dansul folosește trupuri de oameni vii; grădina folosește plante. Acestea sînt *arte cu formație de al doilea ordin*. Arta acustică, folosind tonuri, este din primul ordin; cea vizualo-acustică, cum ar fi teatrul, este din cel de-al doilea. Poezia, folosind cuvinte care posedă deja o formă, este și ea din cel de-al doilea.

O altă bază de împărțire pe care Volkelt o include în aceasta este măsura în care *mișcarea* sau *repausul* caracterizează artele — caracterizează, după cum explică el, existența lor senzorială, căci toate artele pot sugera fie mișcare fie repaus. Artele care folosesc trupul omenesc viu sînt *arte ale mișcării*; artele plastice, cum ar fi arhitectura și artele aplicate, sînt *arte ale repausului*. Astfel, în domeniile vizuale și vizualo-acustice „artele formației de primul ordin" sînt arte ale repausului; cele ale celui de-al doilea ordin sînt arte ale mișcării. Muzica este o artă a mișcării, la fel ca și poezia. În acest punct, Volkelt recurge la niște generalizări extrem de îndoielnice pentru a dovedi că artele care folosesc materiale neformate trebuie să fie arte ale repausului. Unele excepții aparente, cum ar fi marionetele și cinematograful, sînt socotite foarte minore. Marionetele, susține el, sînt comice prin artificialitatea lor; filmul tinde spre rigiditate și deformare, distruge dezvoltarea organică, împiedică echilibrul și ținuta ar-

tistică. O casă mişcătoare ar fi ceva absurd. (Dar automobilele, vasele şi aeroplanele?) Din păcate, ca şi teoreticienii rivali pe care îi critică, Volkelt este atras în mod irezistibil spre aceeaşi greşeală. El trebuie să producă un sistem închegat, în care toate bazele diferite de împărţire să se armonizeze, cu toate artele şi grupurile de arte aşezate frumos în compartimente. Aspectele negative sînt ignorate sau minimalizate.

A patra bază de împărţire este măsura în care *scopul utilitar* a avut o importanţă hotărîtoare atunci cînd s-a format opera de artă. Aici se urmează distincţia obişnuită, în *frumoasă* sau non-utilitară, şi *utilitară* sau non-frumoasă. Artele utilitare nu trebuie să fie subapreciate ca simple anexe minore ale artei pure; ele sînt arte adevărate prin propriul lor drept. Numai artele vizuale neobiective (arhitectura, arta grădinilor şi artele aplicate) sînt utilitare. Excepţiile aparente sînt elucidate. Operele de artă frumoasă obiectivă, cum ar fi tablourile şi statuile, pot fi folosite uneori în scopuri utilitare, dar asemenea aplicaţii sînt supraimpuse, incidentale şi întîmplătoare. Acesta este cazul şi atunci cînd muzica este aplicată unui scop util. Artele vizuale neobiective care nu sînt utile, ca jocurile de artificii şi jocurile de culori caleidoscopice, sînt considerate ca foarte minore din cauza slabei lor forţe de expresie. Multe activităţi utile sau distractive cum ar fi decoraţia interioară, aranjarea mesei, aranjarea vitrinelor, îmbrăcămintea şi coafura, circurile şi spectacolele de varietăţi, pot împărtăşi calitatea artistică, dar „nu sînt cu adevărat arte". Fotografia, spune el, este prea mecanică pentru a fi artă, iar oratoria este folosirea specială a unei arte mai curînd decît o artă în sine.

Bazele de împărţire *a cincea* şi *a şasea* au o sferă mai restrînsă, aplicîndu-se doar la „artele vizuale obiective din prima formaţie" — adică la sculptură, pictură şi arta graficii. Volkelt cercetează felul cum ele îşi materializează conţinutul vizual obiectiv. Se fac două distincţii: una în ceea ce priveşte felul cum sînt transmise efec-

tele de *soliditate sau adîncime;* cealaltă în ceea ce priveşte felul cum sînt folosite în mod realist *culorile*. Prin primul criteriu, el distinge sculptura ca fiind arta *cu adevărat solidă;* pictura şi desenul, cu arte *aparent solide*. În sculptură, există o predominanţă a formei spaţiale asupra culorilor; în artele aparent solide, culoarea este eliberată din restricţiile ei de a se dezvolta în cooperare cu iluziile de spaţiu. Ea se poate dezvolta în două feluri principale; de aceea arta aparent solidă are două subdiviziuni — pictura, cu utilizarea imitativă a culorilor; gravurile şi desenele, cu utilizarea neimitativă a culorilor. El ignorează faptul că în pictură culoarea poate să fie nerealistă. Capitolul lui Volkelt asupra sistemului artelor se încheie cu o discuţie asupra *valorilor* caracteristice ale diferitelor grupuri de arte pe care le-a deosebit. De exmplu, abundenţa senzorială a lumii este prezentată cu cea mai mare varietate, forţă, cuprindere şi pătrundere de artele vizuale şi vizualo-acustice; cu cea mai mică de poezie.

În concluzie, el pretinde că a desluşit artele separate şi valorile lor „prin combinarea şi încrucişarea unei lungi liste a bazelor de împărţire". În realitate, aceste multiple referinţe încrucişate, care fac din teoria sa mai curînd un „sistem" decît o simplă „clasificare" a artelor, au efectul de a întări grupările şi demarcaţiile pe care el caută să le pună în evidenţă. Dar fiecare treaptă este realizată, ca de obicei, printr-o simplificare extrem de exagerată.

Max Dessoir a înfiinţat în 1906 *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* şi a editat-o timp de mulţi ani. Generalizările lui despre arte şi experienţa estetică, bazate pe o largă observaţie şi relativ degajate de prejudecăţi dogmatice, sînt rezumate într-o carte cu un titlu asemănător[57]. Ea cuprinde obişnuita secţiune despre *Das System der Künste*, dedicată în parte originii artelor şi în parte clasificării lor. Asupra acestei

[57] *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Stuttgart, Enke, 1923), Cap. VI, secţ. 4.

din urmă probleme, sistemul său concis și simplu este condensat în diagrama următoare:

SISTEMUL ARTELOR ELABORAT DE DESSOIR

Arte spațiale (Arte ale repausului și coexistenței) Sculptura Pictura	Arte temporale (Arte ale mișcării și succesiunii) Mimica Poezia	Arte de imitație, cu asociații definite, cu forme reale *(reale Formen)*
Arhitectura	Muzica	Arte libere, cu asociații nedefinite și forme ireale *(irreale Formen)*
Arte plastice (Mijloace afective: imagine spațială)	Arte poetice (Mijloace afective: gest auzibil *(Laut-Gebärde)*	

Dessoir recunoaște cu înțelepciune:

> Se pare că nu există nici un sistem care să satisfacă toate cerințele... Fiecare dintre artele noastre este atît de îmbinată cu alte arte în unele dintre subspeciile ei, încît clasificarea este dificilă, și dificultatea este sporită de pasiunea esteticienilor de a descoperi analogii extrem de intelectuale între diferitele domenii și, printr-o analiză rafinată, de a transforma asemănările aparente în deosebiri. Practica timpului nostru face, de asemenea, foarte ușor să se sporească mijloacele de expresie ale unei arte cu auxiliare ale alteia[58].

Respingînd numeroase baze de împărțire propuse, el le reține pe următoarele: spațiu sau timp; repaus sau mișcare; imitativ sau „liber" (adică, nelegat de nevoia de a reprezenta realitatea); asociații definite sau nedefinite; forme concrete sau abstracte (în ceea ce privește conținutul reprezentării); folosirea imaginilor spațiale sau a tonurilor

[58] *Op. cit.*, p. 260.

și gesturilor. Pe ultima dintre acestea, „mijloacele de expresie", el o consideră baza esențială în determinarea individualității unei arte: „În gesturi, tonuri, cuvinte, forme și imagini spațiale abstracte, avem limbajele prin care vorbește arta". Cu alte cuvinte, el consideră mijloacele de expresie ale unei arte ca fiind lucrul cel mai important pentru a-i determina natura. Aceasta înseamnă o revenire la baza simplă și evidentă de împărțire, care a fost privită cu dispreț ca superficială de mulți filozofi germani. Ea respinge ca nefondate multe din bazele despre care s-a pretins că sînt profunde din punct de vedere metafizic, în special de către școala hegeliană.

Schematizate pe scurt, chiar și distincțiile pe care Dessoir le acceptă simplifică în mod exagerat faptele. Trebuie să se insiste din nou că pictura, sculptura și poezia nu sînt întotdeauna imitative sau figurative și că muzica și arhitectura uneori sînt. Poezia este adesea abstractă și nedefinită în asociațiile ei. Dar Dessoir evidențiază faptul că sistemul său este susceptibil de multe excepții.

Într-o schemă sau tabel bidimensional ca acela al lui Dessoir și în cele două care urmează nu există o bază principală de împărțire. Bazele de împărțire nu sînt aplicate succesiv mai întîi una și apoi alta, ci simultan. Coloanele verticale și cele orizontale sînt coordonate. O bază este folosită în împărțirea artelor în coloane verticale: „arte spațiale" și „arte temporale". O alta le împarte orizontal în „imitative" și „libere". Asemenea împărțiri se presupune că cooperează pentru delimitarea unui anumit domeniu sau compartiment care să fie ocupat de fiecare artă sau grup de arte. Sînt folosite mai mult de două baze de împărțire, dar ele sînt combinate în două baze complexe. Se presupune că împărțirea în (a) „arte spațiale" și „arte temporale" va corespunde cu aceea în (b) „arte ale repausului" și „arte ale mișcării", și (c) cu aceea în „arte ale coexistenței și succesiunii". „Imitativ" se presupune a coincide cu „definit" și „liber" cu „nedefinit". Acest lu-

cru este eronat. Diviziunile rezultate astfel nu coincid în realitate.

Dessoir este vădit impresionat de sistemul mai complex imaginat în spaniolă de către J. J. de Urries y Azara, pe care el îl și tradusese și publicase în *Zeitschrift*[59]. El reproduce din nou schema, cu comentariul că este mai bine elaborată, dar mai greu de înțeles. Autorul spaniol îi este recunoscător lui Volkelt pentru observațiile abundente și amănunțite. El îl critică pe Dessoir pentru faptul de a fi omis artele spațial-temporale, de a fi tratat „arta mimicii" drept artă imitativă, ceea ce nu este adevărat în privința dansului, de a fi pus „imitativ" alături de „concret", și de a nu fi izbutit să facă deosebirea între liric, epic și dramatic. El laudă o împărțire anterioară făcută de Wize[60] în „arte ale sunetului, arte plastice și arte ale mișcării". Artele sunetului și artele mișcării se împart, în funcție de cazul cînd trezesc imagini determinate sau nedeterminate, în poezie și muzică pe de o parte, pantomimă și dans pe de alta.

Propriul său sistem (vezi schema) cuprinde, spune el, patru principii de clasificare: „Primul: operele de artă sînt create ca imitații sau în mod independent de conștiință. Firește că una nu o include pe cealaltă, și Jean Paul are dreptate cînd observă că poezia a devenit din ce în ce mai subiectivă... Al doilea: arte concrete și abstracte. Această distincție este adesea la fel ca și prima, dar nu cu totul: gravura (obiectivă), de exemplu, devine abstractă atunci cînd caricaturizează o persoană, iar lirica (subiectivă) este de regulă concretă în expresie". Al treilea principiu este spațiul și timpul. Al patrulea deosebește plastica de artele muzicale, incluzînd în acestea din urmă „artele ritmice care în antichitate erau combinate, și pe care le putem numi, potrivit propunerii lui Spitzer, dionisiace. Sub primul titlu (plastice) sînt reunite artele destinate ochiului și care îl impresionează prin suprafețe plane și mase — de asemenea, după propunerea lui Schmarsow, prin prezența sau absența spațiului închis. Sub artele muzicale sînt acelea de execuție (*ejecución*), și care sînt adresate celor două simțuri superioare și formează în mod cert o trecere de la artele plastice la artele cuvîntului. Ele sînt aranjate, în funcție de simțurile cărora li se adresează, în trei grupe; în funcție de spațiu și timp, în două grupe". Apoi Urries y Azara continuă:

> De aici urmează că nu mai putem vorbi doar de șase arte (arhitectura fără spațiul închis), genurile de muzică, deosebirea dintre epic și liric etc. Legătura diferitelor arte între ele, ca în drama muzicală, ... este exprimată în schema noastră ca avînd o valoare independentă. Observați împărțirea întreită a dramei muzicale, împărțirea dublă a muzicii vocale, și în sfîrșit caracterele mari folosite uneori. Prin asemenea mijloace mărunte relațiile dintre arte sînt arătate cît se poate de deslușit (artele decorative sînt plasate în paranteze din cauza dependenței lor). Mi se pare că nu s-a omis nimic vital în acest rezumat.

Nu se poate nega faptul că schema lui Urries y Azara este în general în concordanță cu faptele, în afară de cîteva greșeli importante, dintre care pe unele le-am notat de repetate ori cu privire la alte sisteme[61]. Ea este remarcabil de ingenioasă în indicarea pe un tabel bidimensional, prin împărțiri verticale și orizontale, a unui mare număr de asemănări și deosebiri ce revin mereu între arte. Extinzînd anumite arte, cum ar fi drama, pe două sau trei coloane, el sugerează o parte din diversitatea care poate exista în cadrul unei singure arte. Fiind complexă, această schemă evită

[59] *Über das System der Künste. Z. f. A.*, XV, 456–459.

[60] *Z.f.A.*, II, 178.

[61] De exemplu, ar fi greu de plasat în această schemă „desenele animate" ale lui Disney. Ele țin de „Pictură" (în stînga) și de asemenea de „Arte temporale, cu cuvinte" (din dreapta). Sculptura devine și ea o artă temporală, în marionete.

o parte din falsa simplitate a altora. De exemplu, coloanele sale verticale se întind sub două categorii principale în partea de sus (plastice și muzicale) și sub trei în partea de jos (spațiale, temporal-spațiale și temporale). Astfel el evită tendința greșită de a grupa toate artele muzicale doar ca temporale, pentru a avea două categorii principale peste tot.

Întrebarea este, pînă unde se poate merge sau este recomandabil să se meargă cu comprimarea într-o singură schemă, sau într-o formulă verbală concisă, a extraordinarei diversități de trăsături și tendințe ale artelor. Deoarece teoreticienii moderni evită simplitatea aparentă a primelor scheme apriorice și se preocupă mai mult de varietatea stilurilor existente în artă, ei reacționează în moduri diferite. Unii, după cum am văzut, renunță cu totul la sistematizarea artelor, ca fiind ceva imposibil și indezirabil. Alții, ca Külpe și Dessoir, se mulțumesc, din motive de comoditate, cu o clasificare simplă și destul de superficială, împărțind subiectul pentru a-l discuta. Ei nu încearcă să abordeze deosebirile amănunțite de formă și conținut în schema de clasificare, ci tratează aceste probleme în altă parte[62]. Iar alții încearcă să înmănunchieze tot mai multe baze de împărțire, tot mai multe subdiviziuni și trimiteri într-o singură formulă. A reduce întreaga poveste (aparent) la o singură schemă ultracomplexă este un tur de forță cu care ei se mîndresc foarte mult. O astfel de formulă capătă pentru ei aproape strălucirea unui simbol mistic, o formulă magică pentru contemplație ca un rezumat și un microcosmos al universului artistic. Din punct de vedere pedagogic se pune întrebarea dacă o schemă atît de complexă are darul mai mult să-l lămurească sau să-l încurce pe student, sugerîndu-i o concepție despre arte în mod fals ordonată și simetrică, în ciuda tuturor eforturilor de a fi invers. Cînd

[62] Richard Müller-Freienfels, care i-a succedat lui Dessoir ca editor al publicației *Zeitschrift für Ästhetik*, adoptă aceeași atitudine în *Psychologie der Kunst* (München, Reinhardt, 1933), Vol. III, Introducere, secț. 7.

SISTEMUL ARTELOR ELABORAT DE URRIES YAZARA

	ARTE PLASTICE			ARTE MUZICALE				
	Bidimensionale	Tridimensionale		de interpretare			de cuvinte	
		cu spațiu interior	corpuri solide	optice	optico-acustice	acustice		
Obiective (imitative)	PICTURĂ		SCULPTURĂ	Panto-mimă	Drama		Poezie tică Epică	Concrete în expresia lor
				ARTE MIMICE		MUZICĂ	POEZIE	
Subiective (libere)	Grafică (Decorația suprafețelor)	ARHI-TECTURĂ	Decorație plastică Arte monu-mentale Arte minore	Dans	Dra-mă muzi-cală	Muzică vocală Muzică absolută	Poezie cală Lirică	Abstracte în expresia lor
	ARTE SPAȚIALE			ARTE TEMPORAL-SPAȚIALE		ARTE TEMPORALE		

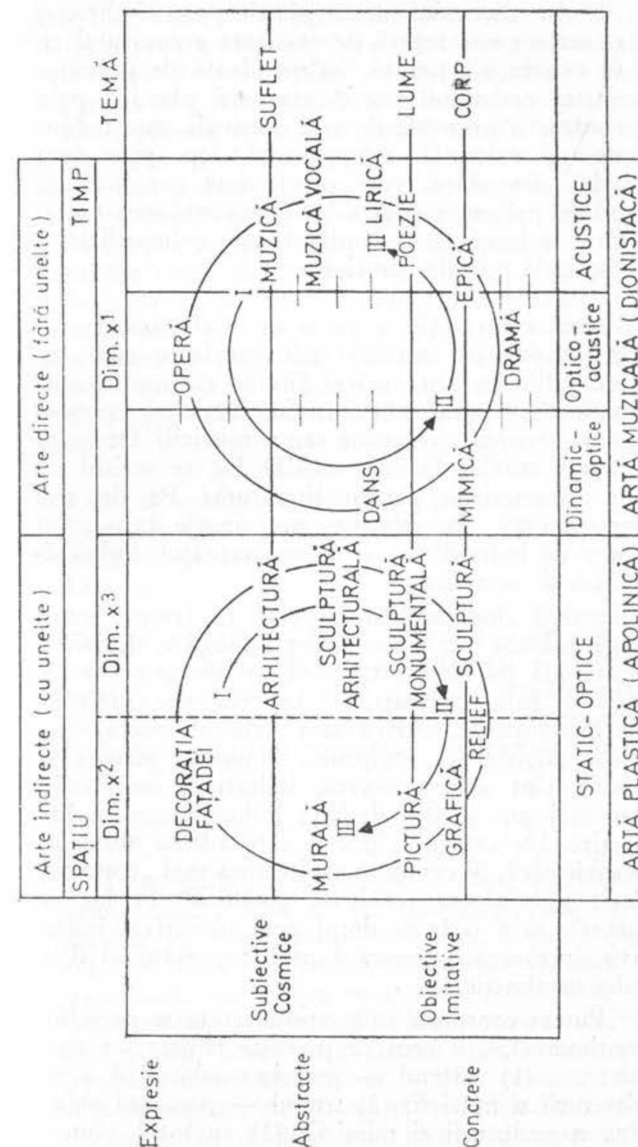
complicația ei depășește o anumită limită, o schemă de clasificare tinde să-și piardă valoarea practică de instrument de organizare a materialelor ce urmează să fie studiate; este prea rigidă, inflexibilă și greoaie. În plus, există pericolul permanent ca teoreticianul, introducînd în formula sa tot mai multe feluri de diviziuni, să nu o adapteze pentru a arăta diversitatea reală a faptelor, ci dimpotrivă să construiască un sistem artificial de concepte, din ce în ce mai puțin corespunzătoare faptelor pe măsură ce devin tot mai fascinant de simetrice.

O astfel de schemă este aceea a lui Leo Adler, care este cuprinsă într-un alt articol din *Zeitschrift*[63], și care fără îndoială că este cea mai complexă de pînă acum. (Vezi schema.) Pe lîngă că împarte și pune în contrast artele din zilele noastre pe mai multe baze obișnuite, plus una sau două neobișnuite, el reușește să prezinte și un plan al presupusei lor geneze istorice. Rezultatul este impresionant, dar îndoielnic la o analiză mai atentă.

Baza pe care Adler pune cel mai mult accentul este aceea a folosirii sau nefolosirii *uneltelor* sau a prelungirilor membrelor. Artele sînt împărțite în *directe* și *indirecte;* primele creînd fără ajutorul uneltelor și cuprinzînd mimica, muzica și poezia, în timp ce artele indirecte sau cele care folosesc unelte sînt arhitectura, sculptura și pictura. El continuă:

> Artele directe au nevoie pentru producerea lor doar de materialele naturale ale omului ca ființă organică vie: trupul — mimica; vocea — cîntecul (muzica); vorbirea — poezia. În aceste materiale naturale — vorbirea și mișcarea, cuvintele și execuția — se dezvăluie domeniul artelor muzicale sau directe. Artele indirecte, pe de altă parte, sînt formate din materiale ne-

[63] „Despre sistemul artelor". *Z.f.A.*, XVII (1923), nr. 3, pp. 258–261. Acesta este cel de-al doilea dintre cele două sisteme care, după părerea lui R. F. Piper, „sînt cele mai reușite".



SISTEMUL ARTELOR ELABORAT DE L. ADLER

umane — piatră și pămînt, lemn și argilă etc. ... În domeniul artei plastice sau indirecte, opera nu este legată de existența creatorului ei. O existență separată, independentă de personalitatea artistului, este esența artei plastice, prin contrast cu operele de artă muzicală care dobîndesc o existență independentă doar prin ceva adus din afară, care nu le este caracteristic; adică, prin transcrierea lor. Transmisiunea orală, care le leagă de un individ, este primordială și esențială operelor muzicale.

În această privință, se pune în mod firesc întrebarea, „dar cu instrumentele muzicale cum rămîne?" Ele nu sînt unelte? Și cum rămîne cu gramofoanele, aparatele de radio, hîrtia și creionul pentru scrierea cuvintelor sau a muzicii? De ce să limităm muzica la cea vocală? De ce scrisul nu este caracteristic pentru literatură? Pe de altă parte, există arte plastice sau vizuale care „sînt legate de individ" — și anume tatuajul, îmbrăcămintea și cosmetica.

Punînd „indirect" și „direct" în fruntea celor două coloane verticale, Adler adaugă o diviziune orizontală pe cunoscuta bază de *abstract sau subiectiv*, prin contrast cu *concret sau obiectiv*. „Arhitectura și muzica sînt artă abstractă, cosmică, subiectivă; sculptura, mimica, pictura și poezia sînt artă concretă, imitativă, obiectivă." Am mai pus și altă dată la îndoială această împărțire. De exemplu, poezia este adesea abstractă și subiectivă. Și cum este arhitectura mai „cosmică" decît poezia? A vorbi de „mimică" în loc de „dans", și a o trece drept artă obiectivă, imitativă, înseamnă a ignora faptul important al dansului nemimetic.

„Putem coordona în continuare aceste perechi", continuă el, „în ceea ce privește temele lor estetice: ... (1) sufletul — perechea subiectivă a arhitecturii și muzicii; (2) trupul — perechea obiectivă a sculpturii și mimicii; (3) cuvîntul, sinteză a trupului cu sufletul — perechea obiectivă a picturii și poeziei." Aceasta mai adaugă încă o mică

schemă clară de concepte — trup, suflet și sinteza lor. Dar are ea o însemnătate prea mare ca bază de împărțire a artelor? Oare arhitectura reprezintă sau exprimă într-adevăr sufletul mai bine decît sculptura sau dansul mimat? Desigur, trupul este evident prezent în cea mai mare parte a sculpturii și dansului; și desigur, pictura și poezia se ocupă de lume, inclusiv de suflete și trupuri. Ei și? Aceasta nu dă o adevărată înțelegere a „temelor" diferitelor arte. Este doar vorbărie goală — păcatul din totdeauna al teoriei estetice.

În ceea ce privește *dimensiunile:* muzica, mimica și poezia sînt tetradimensionale (temporale); arhitectura și sculptura tridimensionale (spațiale); pictura are două dimensiuni spațiale; nu există nici o artă unidimensională. Rezultă următorul tabel:

Dim. a^4 muzică — mimică — poezie
Dim. a^3: arhitectură — sculptură
Dim. a^2: pictură
Dim. a^1: —

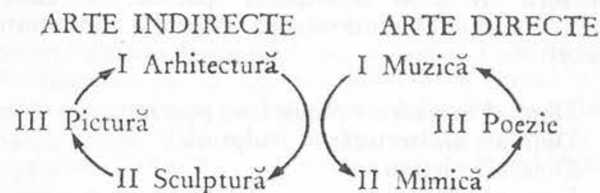
Pînă aici toate bune. Ni se prezintă acum această formulă cu aspect foarte științific (și o formulă științifică în estetică este o realizare remarcabilă): „Numărul de arte (k) coordonate unei dimensiuni este întotdeauna egal cu indicele dimensiunii minus unu.

O dimensiune a^x este egală cu (x—1) k".

Există un sîmbure de adevăr evident în această algebră, care merită să fie formulat, dacă ar fi formulat cu mai multă modestie. Firește, dacă artei i se dau mai multe dimensiuni în care să construiască, vor exista mai multe posibilități de a se construi în feluri diferite, și poate că vor exista și mai multe arte diferite, deși acestea nu vor apare neapărat într-un anumit moment dat. Patru dimensiuni dau o mare latitudine, trei ceva mai puțin, iar două și mai puțin. Dar pretenția de precizie matematică este doar o gogoriță. Formula rezultă din faptul că Adler a început cu o

listă arbitrar aleasă, incompletă, de șase arte, aranjate într-un anumit fel. Ea ar fi infirmată imediat dacă s-ar mai adăuga una, de exemplu desenul pe țesături pe lista artelor bidimensionale, sau drama în proză pe lista artelor temporale. Mai mult, a pune muzica împreună cu dansul mimat ascunde faptul că acesta din urmă se dezvoltă și se prezintă efectiv în patru dimensiuni (trei spațiale și una temporală), pe cînd muzica nu are aproape deloc dezvoltare spațială. Poate să fie tetradimensională, dar nu în aceeași măsură ca baletul și arta dramatică.

Elementul „istoric" din sistemul lui Adler este schematizat după cum urmează:



Săgețile și cifrele romane se presupune că indică ordinea în care s-au dezvoltat diferitele arte. Poziția diferitelor arte pe tabel (stînga și dreapta, sus și jos) a fost fixată deja prin bazele de clasificare discutate mai înainte. Reiese acum că grupul din stînga s-a dezvoltat în sensul acelor ceasornicului; cel din dreapta în sensul invers. De remarcat, „cele două cicluri sînt copii inverse (imagini în oglindă), unul al celuilalt". Din nou avem de-a face cu o fascinantă simetrie a schemei de noțiuni, care ar trebui să indice un adevăr absolut. Defecțiunea însă constă în premise. Oare mai întîi au luat naștere arhitectura și muzica, apoi sculptura și mimica, și după aceea pictura și poezia? Se poate, dar picturile murale și statuetele sînt printre cele mai vechi opere de artă care s-au descoperit pînă acum. Argumentul lui Adler este vag în această privință: „Pictura și poezia au început, cu siguranță, într-un stadiu cultural foarte timpuriu, dar ele sînt fără îndoială tipice în primul rînd pentru o perioadă mai avansată, ast-

fel încît succesiunea exprimată în schemă pare corectă".

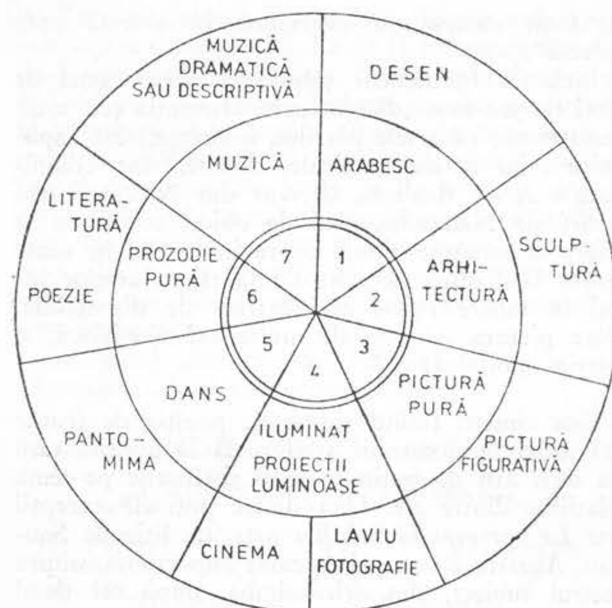
Încă un fundament șubred la acest castel de cărți de joc este adăugat prin afirmația (cu totul nesusținută) că artele plastice, indirecte, sînt „apolinice", iar artele muzicale, directe, sînt „dionisiace". Acest dualism, derivat din *Nașterea tragediei* de Nietzsche, este de obicei socotit a se referi la anumite tipuri ce revin mereu în toate artele. Utilizarea sa pentru împărțirea artelor înseși în tabere opuse este extrem de discutabilă. Oare pictura nu este de multe ori dionisiacă, și poezia apolinică?

Este ciudat, ținînd seama de poziția de frunte a Franței în domeniul artelor, că în această țară s-a scris atît de puțin în mod sistematic pe tema relațiilor dintre ele. Una dintre puținele excepții este *La correspondance des arts*, de Etienne Souriau. Aceasta a fost prima carte importantă asupra acestui subiect, din orice limbă, după cel de-al doilea război mondial[64].

În loc de schema dreptunghiulară preferată de germani, Souriau oferă una de formă circulară (vezi pagina următoare).

Numerele din cercul central se referă la ceea ce Souriau numește *qualia sensibles* sau *sensibles propres*. Fiecare corespunde unui anumit gen de date perceptibile (*donnée spécifique*) sau o gamă (*gamme*) de calități. Fiecare dintre acestea care poate fi utilizată artistic dă naștere, afirmă el, la două arte, una de gradul întîi și una de al doilea. Artele de gradul al doilea (din cercul exterior) sînt figurative; cele de primul grad sînt nonfigurative, și sînt așezate în cercul concentric din mijloc. Astfel *linia* dă naștere artei nonfigurative a arabescului și artei figurative a desenului.

[64] Paris, E. Flammarion, 1947. Într-o carte anterioară (*L'avenir de l'esthétique*, Paris, 1929, p. 168) el comentează pe scurt clasificarea artelor, referindu-se la Dessoir și la alți autori germani. Un tratat francez mai vechi a fost *Système des beaux-arts* de Emile Chartier („Alain"), Paris, 1926.



1, LINII; 2, VOLUME; 3, CULORI; 4, LUMINOZITĂŢI; 5, MIŞCĂRI; 6, SUNETE ARTICULATE; 7, SUNETE MUZICALE.

Volumul produce arta nonfigurativă a arhitecturii şi arta figurativă a sculpturii, şi aşa mai departe. Aranjamentul ciclic permite să se alăture artele care au cea mai mare afinitate între ele, pretinde autorul. Putem merge de la pictură figurativă, trecînd prin cinema, la pantomimă, poezie şi apoi la muzică dramatică. De la muzică, putem trece de-a lungul cercului de gradul întîi la arabesc şi apoi la arhitectură.

În comparaţie cu sistemul lui Dessoir, pe care el îl consideră unul dintre cele mai bune propuse, Souriau pretinde „un cîştig enorm în simplitate şi orînduire clară" prin aranjarea ciclică a artelor corespunzătoare din ambele grade. Claritatea sa arhitectonică este o garanţie, declară el, că s-au luat bine în considerare părţile esenţiale ale situaţiei (p. 105). Sentimentul că faptele privind artele trebuie să fie oarecum clare, distincte şi regulate,

şi că limpezimea simetrică dintr-o schemă este un semn al valabilităţii ei nu se limitează desigur la filozofii germani. Ca întotdeauna, claritatea şi simplitatea, această reducere la numărul mistic de şapte, sînt obişnuite cu preţul unor modificări drastice în concepţia obişnuită a artelor şi a domeniilor lor respective.

Lista artelor este redusă, după cum arată autorul, la acelea care sînt simple şi pure, „dedicate unui joc unic de *qualia sensibles*". Schema omite toate „artele utile minore". Ea omite majoritatea „artelor sintetice", în care cooperează mai multe tipuri de *qualia*, dar include cinematograful. Pe de altă parte, unele domenii care sînt socotite de obicei simple ramuri sau tipuri abstracte de artă sînt ridicate aici la rangul de arte separate, majore şi de sine stătătoare, pentru a umple spaţiile disponibile. „Prozodia pură" este separată de „poezie", ca una dintre cele paisprezece arte frumoase. „Muzica" este făcută să apară ca artă separată de „muzica dramatică sau descriptivă"[65]. „Pictura pură" este o artă separată de „pictura figurativă". În acelaşi timp, Souriau refuză să acorde un loc separat sculpturii „pure" sau nonfigurative. Există, într-adevăr, forme nonfigurative, tridimensionale, spune el, cum sînt cele produse de Lipchitz; dar ele sînt de fapt exemple de arhitectură, într-un sens larg. Ele sînt „mici arhitecturi libere (adică, independente de orice utilitate practică...). Principiul lor este cu toate acestea arhitectural". „Laviul" (*lavis*), care s-ar putea presupune că are o strînsă afinitate cu desenul (*dessin*) şi cu pictura (*peinture représentative*), este grupat împreună cu cinematograful ca artă a luminozităţii — „acel element ce dă naştere tuturor artelor care folosesc clarobscurul (*clair-obscur*) ca principal mijloc de expresie".

[65] Souriau dezvăluie mai tîrziu că este cu totul conştient de artificialitatea acestei scheme. De exemplu, el arată că „muzica prin esenţă figurativă" şi „literatura fără semnificaţii" aproape că nu există ca arte distincte; şi că muzica pură şi cea figurativă nu sînt separate, ci continue. (pp. 130, 139).

Cele șapte *qualia* ale lui Souriau, sau grupuri de calități perceptibile, corespund astfel în mare la ceea ce sînt numite uneori „elementele“ sau „mijloacele“ artei[66]. „Sunetele articulate“ și „sunetele muzicale“ sînt uneori așezate de alți teoreticieni printre *mijloacele de expresie* ale artei. Teoria lui Souriau este pasibilă de discuții, cînd încearcă să lege fiecare pereche de arte strîns înrudite cu un singur element sau mijloc de expresie. Se afirmă că desenul și arabescul sînt arte ale liniei; dansul și pantomima, arte ale mișcării, și așa mai departe. El nu neagă că mai cooperează și alte elemente, dar insistă asupra faptului că acela ales în fiecare caz este cel preponderent, „hegemonic“.

Și aici, se poate pune întrebarea dacă nu a fost nevoie de o brutală simplificare exagerată, pentru a produce acest șir ordonat de elemente — cîte unul diferit pentru fiecare pereche de arte. În practică, s-ar părea că fiecare din aceste elemente sau componente se găsesc în mai multe arte: culoarea, de exemplu, în sculptură, arhitectură, dans, fotografie, cinema, iluminat, arabesc, și în multe altele în afară de pictură. Elementul care predomină este în general o problemă de stil. Unele genuri de pictură sînt foarte coloristice — cea venețiană tîrzie, și într-o măsură și mai mare cea impresionistă; altele sînt foarte liniare — de exemplu, cea a lui Botticelli, Ingres și alții. Desenul, în sensul obișnuit, este uneori foarte liniar, și alteori subliniază structuri sau lumini și umbre ce se îmbină lin. Mișcarea este importantă în cinematograf la fel ca și în dans sau pantomimă. Unele sculpturi subliniază volumul, iar altele, în special reliefurile, subliniază linii, forme de suprafață sau structuri.

Dar acestea sînt lucruri de amănunt. Din nou, cititorul obișnuit cu o viziune mai pluralistă asupra lumii este îndemnat să se întrebe de ce această tendință persistentă spre o formulă simplă, regulată? Cum poate ea să-i mai tenteze pe filozofi — chiar și pe cei ca Souriau, cu o cunoaștere practică a artelor largă și plină de sensibilitate — să silească aceste fapte practice să se încadreze într-o schemă arbitrară, nepotrivită?

Pe de altă parte, sistemul lui Souriau are meritul de a fi evidențiat un fapt important, adesea ignorat — și anume că în cadrul fiecărui domeniu al artei, și în folosirea fiecărui mijloc de expresie sau component major al artei, există loc atît pentru forme figurative cît și nonfigurative. Prea mulți oameni își închipuie că o pictură trebuie să fie reprezentarea a ceva anume. Acordînd un loc major în schema sa „picturii pure“, Souriau subliniază faptul că pictura nonfigurativă este un gen de artă recunoscut, și nu o simplă aberație. Schema sa permite ușor să se vadă cum, în fiecare sector principal al cercului, se pot găsi tipuri de formă care folosesc mijloacele de expresie pentru a reprezenta lucruri care există într-o lume imaginară din afara operei de artă, și alte tipuri care atrag atenția în mod mai exclusiv asupra operei de artă în sine.

Souriau este interesat în mod special de corespondența dintre elementele sau *qualia* folosite în diferite arte. De exemplu, în ce măsură este linia din arta vizuală analoagă melodiei din muzică? Culoarea din pictură, armoniei din muzică? Și alții au făcut speculații asupra acestor corespondențe, dar Souriau le-a analizat cu amănunțime. El amintește de tendința comună a criticilor de a vorbi metaforic despre o artă în termeni derivați din alta: de a spune că un peisaj de iarnă este „o simfonie în alb major“; de a vorbi despre arhitectura unei sonate, ritmul unei clădiri, sau arabescul unui sonet. Nefiind mulțumit cu aceste vagi metafore, el a mers mai departe, cercetînd analogiile specifice care există între curbele liniare ale unui arabesc și liniile melodice ale unei compoziții muzicale. O partitură muzicală obișnuită, arată el, redă o reprezentare deformată a înseși curbelor dintr-o linie melodică. Drept urmare,

[66] În cartea de față este folosit termenul „componente“.

printr-un calcul matematic ingenios, el propune un mod mai exact de reprezentare a liniilor melodice sub formă de diagrame vizibile, pentru a arăta asemănarea lor cu modelele de ornamentaţie arabă. Armonia din muzică, continuă el, este analoagă culorii din artele decorative. Un muzician îşi variază temele melodice transpunîndu-le în diferite tonalităţi şi succesiuni de acorduri, întocmai cum desenatorul tratează acelaşi motiv liniar în diferite combinaţii de culori. Continuînd analogia, Souriau ridică din nou problema dacă există vreo lege a armoniei culorilor asemănătoare cu cele care au fost stabilite pentru armonia muzicală. Există, afirmă el, raporturi matematice între undele fizice de lumină de diferite culori, la fel cum există şi cele dintre diferite unde sonore; se pot clădi pe ele acorduri arbitrare de culori. Dar se găsesc în realitate asemenea acorduri în arta vizuală, alese în mod spontan din motive estetice? Răspunsul, în general, este negativ. Există o veritabilă analogie, susţine el, între acordurile muzicale şi acordurile de culori, dar bazată mai curînd pe „funcţii estetice" decît pe raporturi matematice. Aceasta duce la o problemă complexă a ţelului şi stilului estetic.

Există două mari pericole de a teoretiza astfel corespondenţele dintre arte. Unul este cel de a pune prea mult accentul pe analogii vagi şi forţate şi de a ignora deosebirile importante. Altul este cel de a presupune că există o relaţie precisă, previzibilă, între fenomenele fizice — de exemplu, raporturi între undele sonore sau luminoase — şi efectele estetice. Acestea din urmă sînt psihologice, şi în ele intră mulţi factori variabili. Faptul că două lucruri sînt asemănătoare din punct de vedere fizic nu înseamnă că ele vor apare astfel şi în contexte artistice, sau că vor produce efecte emoţionale asemănătoare. Souriau îşi dă seama de aceste pericole, dar mulţi alţi esteticieni nu. Încercarea teoreticienilor muzicali din secolele XVIII şi XIX de a stabili un şir de „legi ale armoniei", bazate pe fizica sunetului, este un exemplu grăitor.

6. Cîteva observaţii generale

Un secol şi jumătate de teoretizări asupra relaţiilor dintre arte ne-a dus la reînnoirea încercării îndîrjite de a găsi o schemă conceptuală riguroasă a acestor relaţii. S-ar putea ca rezultatul să nu ne spună nimic concludent despre arte, dar indică fără îndoială unele tendinţe persistente din filozofia modernă.

Sistemele artelor nesocotesc adesea cazurile negative, una din erorile obişnuite asupra cărora ne atrăgea atenţia Francis Bacon. Ele mai sînt supuse şi unei alte erori obişnuite — aceea de a desfăşura sisteme filozofice grandioase, bazate pe doctrinele şi metodele tradiţionale. Cazurile negative pe care ele le nesocotesc sînt, în cea mai mare parte, variaţii stilistice din cadrul unei arte date, care nu se conformează presupuselor „caracteristici fundamentale" ale acelei arte, aşa cum le socotesc teoreticienii că trebuie să fie. În vremea lui Lessing şi Kant, necunoaşterea multor stiluri exotice şi primitive din arte era explicabilă şi scuzabilă, împreună cu fundamentarea constantă a generalizărilor pe cele cîteva stiluri cunoscute. De exemplu, sculptura era în special sculptură greacă tîrzie şi romană, şi de aceea dedicată reprezentării realiste a corpului omenesc. Dar acum orizontul nostru în arte, trecute şi prezente, este infinit mai larg. Tendinţele recente din arte au violat multe din concepţiile tradiţionale despre ceea ce trebuie să facă şi să fie o anumită artă. De exemplu, trebuie să ne schimbăm concepţia despre pictură, acum cînd pictura a fost pusă în mişcare prin filmul de desene animate. Astăzi, este mai puţin scuzabil să formulezi generalizări simplificate peste măsură, nesocotind tipuri importante de artă, pentru a face ca o teorie frumoasă să stea în picioare. Este din ce în ce mai puţin convingător să dai la o parte excepţiile ca simple aberaţii, îndepărtări minore de la natura fundamentală, eternă, şi limitele unei arte. În viitor, teoreticienii care vor încerca să construiască un sistem al artelor vor trebui să ţină seama de existenţa unei teribile di-

versităţi, cu mult peste tot ce s-a închipuit la începutul secolului XIX. Ei vor trebui să extindă lista artelor, cu mult peste aproximativ jumătatea de duzină tradiţională, pe care autorii de sisteme îşi bazau formulele. Ei vor trebui să recunoască faptul că multe efecte sau funcţii, socotite mai înainte specifice anumitor arte şi absente în altele, se găsesc de fapt în toate într-o anumită măsură. De aceea, împărţirea artelor pe asemenea baze va deveni tot mai dificilă.

Pe măsură ce descoperim numeroasele feluri şi grade de valori pe care diferitele arte le au în diferite culturi, pare mai puţin posibil să le ordonăm într-o unică ierarhie universală de valori. Relativismul şi naturalismul crescînd al teoriei valorii i-au făcut pe esteticieni să fie precauţi în privinţa folosirii, în acest scop, a unui singur standard de valori, cum ar fi „expresia spiritului cosmic" a lui Hegel. O rămăşiţă a unei asemenea evaluări persistă în distincţia convenţională, larg acceptată, dintre artele „majore" şi „minore". Tendinţa de astăzi este aceea de a atribui o valoare şi o importanţă mult mai mare aşa-ziselor arte „minore" şi meşteşuguri decît pînă acum, şi o venerare mai puţin absolută a poeziei ca artă „supremă".

Totuşi, a spune că sistemele germane ale artelor au fost peste măsură de simplificate şi de organizate nu înseamnă a spune că ele sînt complet false. Există mult adevăr în ele; există multe generalizări care sînt valabile pe o scară limitată, şi acestea pot servi ca ipoteze pentru un studiu viitor. Este util să se arate, aşa cum au făcut aceste sisteme, modul cum se leagă între ele diferitele caracteristici ale artelor, întreţesîndu-se şi împărţind întregul domeniu în diferite moduri. Progresul cunoaşterii estetice cere ca acest proces să fie continuat, deşi cu mai multă prudenţă şi poate cu un mod diferit de a exprima rezultatele.

Este puţin probabil ca mulţi teoreticieni viitori să încerce să-l întreacă pe Adler în îngrămădirea tuturor tipurilor principale de artă, a studiilor şi succesiunilor din istoria artei, într-o singură schemă

simplă. O schemă este ea însăşi o formă de expresie, chiar dacă nu de artă, şi există limite la ceea ce se poate face cu ea în materie de a simboliza distribuirea şi schimbarea multor factori complecşi, variabili. Cel puţin, pare recomandabil să se folosească mai multe scheme diferite pentru a arăta relaţii diferite, şi uneori să se renunţe cu totul la scheme, folosindu-se mijlocul mai puţin grafic al cuvintelor.

VI

CLASIFICAREA PRACTICĂ A ARTELOR, ÎN MUZEELE DE ARTĂ, ÎN ÎNVĂȚĂMÎNT ȘI ÎN BIBLIOTECONOMIE

1. Cum își clasifică muzeele de artă colecțiile și activitățile

Clasificările analizate în capitolul precedent au fost întocmite, în general, pentru scopuri filozofice; pentru a satisface dorința de ordine intelectuală mai curînd decît pentru a împlini o necesitate practică. Asemenea clasificări au tendința să fie riguros logice și sistematice. În același timp, ele devin adesea artificiale și desprinse de faptele concrete ale artei. Cei care se ocupă direct cu aceste fapte sînt nevoiți uneori să-și întocmească clasificări proprii, pentru scopuri practice. Ei sînt nevoiți să grupeze și să împartă un anumit șir de produse sau activități artistice, pentru a putea să le mînuiască într-un anumit fel. Clasificările de acest tip sînt mai incomplete și provizorii. Adesea ele nu sînt elaborate cu prea multă grijă din punct de vedere teoretic și violează regulile logicii. Ele au tendința să folosească noțiuni și distincții elaborate anterior, fără să le examineze critic. De regulă, ele nu precizează explicit ce noțiuni sînt utilizate ca baze de împărțire, și nici nu definesc termenii mai importanți. În ciuda acestor defecte, folosirea și revizuirea lor neîncetată tind să le facă să exprime nu numai teorii despre arte, dar și diferite moduri de a trata artele.

Exemple de acest tip practic, familiar, de clasificare se pot găsi în domeniul administrării muzeelor[1]. Fiecare mare muzeu de artă trebuie să-și împartă domeniul în secții. Fiecare secție se află de obicei sub conducerea unui custode, cu unul sau mai multe ajutoare, și are grijă de anumite galerii și tipuri de artă. Delimitarea acestor secții în cadrul personalului unui muzeu și repartizarea sarcinii de a se îngriji de un anumit grup de obiecte, sau a executării unui anumit gen de servicii, este în mare parte o problemă de clasificare.

Unele muzee folosesc termenul „arte frumoase" pentru a desemna întregul lor domeniu. Așa face Boston Museum of Fine Arts, așa fac și muzeele din Columbus, statul Ohio, și din Syracuse, statul New York. Termenul „artă" luat singur este mai obișnuit, ca la Metropolitan Museum of Art, Fogg Art Museum și Art Institute of Chicago. Minneapolis Institute of Arts folosește pluralul. În toate aceste cazuri, artele estetice vizuale sînt considerate ca principalul domeniu al muzeului, deși nu rareori se întîmplă ca acolo să aibă loc și reprezentații muzicale sau dramatice. Acestea sînt considerate mai mult sau mai puțin relevante pentru vechea lui funcție de „templu al muzelor" (din care derivă și cuvîntul *muzeu*) și pentru preocuparea tradițională față de toate artele frumosului. De aceea, găsim uneori într-un muzeu de artă secții de muzică și de dans. Dar secția principală este cea din domeniul artelor vizuale.

Să notăm pe scurt secțiile existente în cîteva muzee mai importante. British Museum, care nu se limitează la artele estetice, cuprinde următoarele secții:

Antichități și etnografie britanică și medievală
Ceramică și etnografie
Monede și medalii
Antichități egiptene și asiriene

[1] *Cf.* T. Munro, „Aesthetics and Art Museum", *College Art Journal*, VI (Spring, 1947), 173—188. Reprodus în *Toward Science in Aesthetics* (New York, Liberal Arts Press; Bobbs-Merrill Co., 1956).

Antichități grecești și romane
Manuscrise
Cărți tipărite
Stampe și desene
Cercetare științifică și industrială
Cărți și manuscrise orientale
Antichități și etnografie orientală

Victoria and Albert Museum, din Londra, cuprinde următoarele:

Gravuri, ilustrații și desene
Arhitectură și sculptură
Ceramică
Pictură
Lucrături în metal
Țesături
Lucrături în lemn
Muzeul Indiei
Circulația exponatelor

Metropolitan Museum of Art, din New York, are următoarele secții:

Artă egipteană
Artă greacă și romană
Artă din Orientul Apropiat
Artă din Extremul Orient
Artă din Renaștere și artă modernă
Aripa americană
Pictură
Heraldică
Anexă de învățămînt și muzeală
Bibliotecă

Secții speciale:

Instrumente muzicale
Colecția Benjamin Altman
Muzică
Conservare și cercetare tehnică

Cleveland Museum of Art are următoarele secții:

Arte decorative
Țesături
Artă din Extremul Orient
Artă din Orientul Apropiat
Pictură
Stampe
Arte muzicale
Învățămînt (inclusiv circulația exponatelor)
Bibliotecă

Museum of Modern Art, din New York, se îndepărtează cel mai mult de la lista tradițională. El își grupează secțiile în cele „de conservare" și cele „de programe":

De conservare

Cercetări în pictură și sculptură
Arhitectură
Dans și decor de teatru
Filmotecă
Proiectare industrială
Industrie manuală
Pictură și sculptură
Fotografie

De programe:

Expoziții
Publicații
Expoziții itinerante
Program de învățămînt
Bibliotecă
Personal de învățămînt

În plus, toate muzeele au și alte secții sau grupuri de personal, care nu se ocupă cu vreun domeniu al artei, cum ar fi cele ce se ocupă cu clădiri și terenuri, serviciul financiar, arhiva etc.

Un lucru interesant cu privire la clasificarea folosită în muzee este numărul diverselor baze uti-

lizate. Secţiile sînt delimitate, nu numai în termenii unei anumite arte, ci şi în termeni de perioade, regiuni şi grupuri etnice. Aceasta încalcă ordinea logică strictă, cînd secţiile sînt coordonate şi independente; se foloseşte mai mult decît o singură bază de împărţire în acelaşi timp. A înfiinţa secţii de pictură, sculptură, ţesături şi ceramică înseamnă a împărţi pe bază de mijloace şi tehnici. A înfiinţa secţii de artă egipteană, artă greacă şi romană, artă a Renaşterii şi artă modernă înseamnă a împărţi pe bază de naţionalitate şi perioadă. A înfiinţa o secţie de artă a Extremului Orient înseamnă a împărţi pe bază geografică, cu specificurile rasiale şi culturale implicate.

A împărţi domeniul pe atîtea baze diferite produce dintr-o dată o foarte mare suprapunere[2], ca şi cum s-ar împărţi „florile“ în:

Flori roşii
Flori mari
Flori mirositoare
Flori importate din Japonia

Din punct de vedere teoretic, o asemenea împărţire este incorectă. În practică, ea poate isca dispute în privinţa secţiei care trebuie să se ocupe de un anumit obiect. O pictură chineză ţine de „pictură“ sau de „arta Extremului Orient“? Fiecare muzeu îşi are metodele tradiţionale în asemenea probleme: de exemplu, ca „pictură“ să însemne numai pictură modernă occidentală. Astfel o pictură elenistică va fi repartizată la „artă greacă şi romană“. Stampele japoneze pot fi depozitate împreună cu stampele europene, pentru comoditate, şi totuşi să rămînă sub controlul secţiei orientale. Dacă se nasc unele dispute, acestea pot fi rezolvate în mod mai mult sau mai puţin arbitrar; poate de director, sau poate pentru că donatorul obiectului doreşte să fie plasat într-un anumit ca-

[2] În Cap. IV, paragr. 3, am remarcat suprapunerea dintre „arte decorative“, „arte figurative“, „pictură“, „sculptură“ şi alte domenii.

dru. Această imprecizie în clasificarea teoretică, oricît de supărătoare ar fi ea pentru estetician, nu produce prea multe inconveniente în practică.

Pe de altă parte, majoritatea clasificărilor filozofice ale artelor, pe care le-am analizat, nu vor da rezultate prea bune dacă ar fi aplicate la colecţiile muzeelor. Din punct de vedere practic, trebuie să se ţină seama de diferiţi factori. În muzeu, nimeni nu se preocupă în primul rînd de artă în general, sau de modurile ei de producţie, sau de calităţile abstracte ale mijloacelor folosite. Trebuie să se clasifice nu „artele“, ci o colecţie de obiecte concrete: operele de artă. Trebuie să fie grupate pentru o mînuire eficientă în vederea expunerii, etichetării, conservării şi restaurării lor. De aceea, există tendinţa de a grupa toate ţesăturile la un loc, în grija unui singur custode, pentru că ele cer metode similare de depozitare, de expunere, de îngrijire şi de reparare. Tipul de expert disponibil este un alt factor care trebuie luat în considerare. Ce calificare şi pregătire specială sînt necesare pentru a fi expert într-un anumit domeniu? Pentru gustul şi cunoaşterea valorilor în selectarea noilor achiziţii? Pentru etichetarea obiectelor şi explicaţiile date publicului? Arta orientală, de exemplu, cere un anumit fel de pregătire în domeniul limbilor şi istoriei culturii. Este puţin probabil ca o persoană să fie în acelaşi timp un mare expert în arta orientală şi în cea occidentală. Aşa încît există tendinţa de a avea un custode responsabil cu întreaga artă orientală, sau cel puţin cu întreaga artă a Extremului Orient. Cu siguranţă că se vor ivi probleme de jurisdicţie. Un covor persan va trebui să fie repartizat la „ţesături“ din cauza materialului, tehnicii şi formei sale, sau la „artă din Orientul Apropiat“ din cauza originii sale? Teoretic, este corect în ambele feluri, şi problema trebuie să fie decisă pe baze practice. Un alt factor apare atunci cînd o colecţie diversă de artă este dăruită muzeului cu condiţia ca să fie păstrată intactă. Apoi mai putem avea un grup de

 obiecte delimitate pe baza persoanei care le-a

donat, cum este colecţia Benjamin Altman de la Metropolitan Museum of Art. De obicei, muzeele preferă să disperseze asemenea colecţii şi să le aranjeze din nou în combinaţie cu alte obiecte.

De regulă, clasificările practice nu sînt elaborate cu grijă dinainte. Dacă se înfiinţează un nou muzeu, cîteva secţii tradiţionale pot fi stabilite de la început, cum ar fi „pictură" şi „sculptură". Mai tîrziu, se creează secţii şi se numesc custozi, atunci cînd un număr destul de important de obiecte de un anumit fel ajunge să le facă necesare. Donaţia neaşteptată a unei mari colecţii de monede şi de medalii, sau a unui fond pentru cumpărarea şi păstrarea lor, poate duce la înfiinţarea unei secţii majore de monede şi medalii (ca aceea de la British Museum), avînd propriul ei custode. Dacă donaţia este mai mică, ea poate fi inclusă în „arte decorative", sau ca o secţie minoră din cadrul „secţiilor speciale", ca în cazul „instrumentelor muzicale" de la Metropolitan.

Nevoia de a ţine seama de atîţia factori diferiţi duce la un mod liber şi complex de grupare. Un anumit domeniu al artei va fi împărţit în acelaşi timp pentru mai multe motive. I se va da un scurt titlu, care serveşte destul de bine pentru a-l indica, dar nu dezvăluie multiplele considerente care determină ce anume va cuprinde.

Probleme similare se ridică la clasificarea diapozitivelor şi a fotografiilor, care într-un mare muzeu se pot număra cu miile. Ele sînt ţinute în cartoteci şi clasificate pe o varietate de baze. Unele sînt grupate după tehnici (de exemplu, ţesături) şi altele după material (fier, argint). Unele sînt grupate după perioadă, regiune sau stadiu de cultură (egipteană, sudamericană, primitivă). Altele sînt grupate după vîrsta sau categoria artistului (desene ale copiilor, desene ale soldaţilor). Drept rezultat, cineva care nu este familiarizat cu o anumită colecţie de diapozitive va avea dificultăţi la căutarea anumitor articole. O anumită cupă de argint va fi la „argintărie", la „artă persană" sau la „arte decorative"? Nu există o cale precisă de a întocmi o asemenea

clasificare. În practică, avem de obicei un compromis între teoriile tradiţionale de clasificare şi felul în care se exprimă cererile publicului. De exemplu, dacă mai mulţi profesori şi studenţi cer diapozitive cu „artă egipteană" sau „portrete", şi puţini cer „simbolism religios" sau „realism pictural", atunci titlurile grupărilor trebuie să fie adaptate în oarecare măsură modului de a gîndi al celor care le utilizează. Mai tîrziu, un accent diferit pus în programul de învăţămînt ar putea să necesite schimbări în clasificare.

Noi moduri de gîndire, noi cereri şi funcţii dau naştere la noi mijloace conceptuale de a le exprima. De exemplu, există o cerere crescîndă pentru servicii educaţionale în cadrul muzeului de artă, şi pentru expoziţii itinerante prin care să fie difuzate. Acestea sînt exprimate în lista secţiilor de „programe" de la Museum of Modern Art, ca distincte de cele de „conservare". Unele muzee au acum o secţie de învăţămînt sub conducerea unui „custode", prin analogie cu alte secţii, chiar dacă aici nu există anumite opere de artă de care să aibă grijă.

Dacă denumirile şi grupele sînt prea vagi şi eterogene, ele vor funcţiona prost, creînd fricţiuni în cadrul instituţiei şi împiedicînd publicul să înţeleagă exponatele şi serviciile sale. Sistemele filozofice sînt utile pentru a ajuta la explicarea raţională a practicii, sugerînd denumiri şi deosebiri relevante. Dar acestea trebuie să fie folosite cu multă libertate de selecţie şi de adaptare.

Sensibilitatea faţă de faptele şi necesităţile în schimbare va produce un sistem de noţiuni cu propriul său gen de logică pragmatică. Practicile curente de clasificare din muzee sînt semnificative din punct de vedere teoretic în mai multe privinţe. Mai fidele decît sistemele filozofice, ele reflectă marea varietate de preocupări şi activităţi legate în prezent de artele vizuale. Esteticienii simplifică prea mult, reducînd totul la „creaţie" şi „apreciere". Există nenumărate moduri de a trata arta, unele vechi şi unele noi; unele cu pretenţia de a fi socotite ele însele arte. Aranjarea

tablourilor pe un perete sau a vaselor de porțelan într-o vitrină de expoziție cere o mare putere de creație artistică. O judicioasă colecționare, etichetare, montare, iluminare, interpretare și explicații date diferitelor categorii de studenți — toate acestea sînt activități importante în domeniul artei. Fiecare duce spre un mod distinct de grupare și separare a operelor de artă; și, ca urmare, la un gen de clasificare. De exemplu, unele opere de artă au nevoie de condiții speciale de umiditate și temperatură. Unele sînt avantajate de lumină concentrată; altele de o lumină difuză sau schimbătoare. Din punctul de vedere al celor direct interesați, asemenea grupări sînt tot atît de valabile ca și cea tradițională a „artelor frumoase" și „artelor utile", și poate că sînt chiar mai productive în actualele condiții.

2. Enciclopediile și organizarea cunoștințelor

Cuvîntul „enciclopedie" în limba greacă însemna învățămînt în întregul cerc sau sistem al artelor și științelor. În 1538, Thomas Elyot îl definea ca „acea învățătură care cuprinde toată știința și studiile liberale"[3]. Multe enciclopedii au fost organizate sub formă de clasificări sistematice ale artelor și științelor; de exemplu, aceea a lui Schmid din Jena (1810)[4]. În acest sens, lucrarea lui Bacon, *Progresul științei*, este enciclopedică. Enciclopediile moderne au încetat de a mai fi astfel în forma lor finală, prin adoptarea ordinii alfabetice. Această ordine este pur arbitrară și superficială, dar este foarte convenabilă în enciclopedii și dicționare pentru că este ușor de înțeles. Nu este nevoie de înțelegerea relațiilor complexe dintre subiecte pentru a găsi un articol

[3] *Encyclopaedia Britannica*, ed. a 14-a, articolul „enciclopedie".

[4] *Allgemeine Encyklopädie und Methodologie der Wissenschaften.*

aranjat astfel. Primele enciclopedii nu erau alfabetice ci aranjate într-o ordine ce se pretindea rațională. De exemplu, în evul mediu se obișnuia să se înceapă cu Dumnezeu și cu îngerii, ca fiind cei mai importanți. Mai tîrziu, existau atîtea teorii diferite pentru cel mai bun mod de a sistematiza cunoștințele, încît fiecare enciclopedie era diferită de celelalte, și era greu pentru cititor să găsească subiectul dorit. După 1700, încercările de aranjare metodică au fost treptat abandonate în favoarea celei alfabetice.

Totuși, o anumită concepție asupra structurii cunoștințelor este de obicei implicită în modul în care o enciclopedie își distribuie articolele. Comitetul de redacție trebuie să subîmpartă ramurile științei, pentru a repartiza subiectele diferiților autori, și pentru a asigura o cuprindere echilibrată a întregului domeniu al cunoașterii. De exemplu, redactorul șef al lucrării *World Book Encyclopedia*[5], J. Morris Jones, a pregătit o schiță detaliată de acest fel pentru orientarea autorilor și a redactorilor de secții, deși schița nu era destinată să apară în lucrarea tipărită. În asemenea moduri, teoriile de organizare a artelor și științelor au o utilizare practică, chiar dacă nu sînt afirmate în mod explicit. Ele pot fi combinate cu aranjarea alfabetică, cronologică sau de alt fel, astfel încît să organizeze conținutul experienței sociale în diferite feluri pentru diferite scopuri.

Bizuirea exclusivă pe ordinea alfabetică, nesocotind-o pe cea logică sau teoretică, tinde să producă o cuprindere fărîmițată, fragmentară, cu multe goluri neintenționate. Cînd redactorii unei enciclopedii pornesc fără o înțelegere filozofică a organizării cunoștințelor, rezultatul va fi probabil un accent exagerat pus pe teme mărunte și un accent insuficient pe cele importante, precum și lipsa de unitate a trimiterilor. În ajutorul cititorului, se pot adăuga într-un apendice tabele sinoptice care să arate relațiile dintre subiecte. De multe ori, „îndreptarel de studiu" de la sfîrșitul

[5] Pentru tineret. Ed. de Field Enterprises, Chicago, Ill.

enciclopediilor sînt și ele așezate în ordine alfabetică, nesocotind astfel din nou relațiile dintre subiecte. Cît despre arte, o astfel de cuprindere poate fi „enciclopedică" în acest sens, deși oferind doar fapte izolate, fără nici o cheie pentru explicarea relațiilor dintre arte. Unele dintre principalele noastre enciclopedii actuale sînt foarte deficitare în această privință.

3. Clasificările de bibliotecă; relația lor cu sistemele filozofice

Cel mai simplu mod de clasificare a cărților este în ordinea alfabetică a numelor autorilor și a titlurilor. Această metodă este aplicată în cataloagele pe fișe, care sînt foarte mult folosite în biblioteci. Ea este extrem de utilă atunci cînd cunoști numele exact al autorului sau al cărții dorite; dar mai puțin atunci cînd dorești să vezi ce se găsește dintr-un anumit subiect. De asemenea, există multe cărți de autori necunoscuți sau de un grup de autori, sau cu titluri lungi și greoaie. Așa încît este util să se clasifice cărțile și în funcție de subiect și de modul general de abordare cum ar fi „pictură: istoria ei". Grupate astfel pe un raft sau într-o bibliografie, le poți explora fără să cunoști dinainte anumite nume.

O clasificare de bibliotecă este o aranjare sistematică a diferitelor feluri de cărți, mai ales în funcție de subiectul lor. Clasele sînt împărțite și subîmpărțite în amănunțime, fiecăreia dîndu-i-se un simbol distinctiv, constînd de obicei din litere și numere. Scopul său este cel de a-l ajuta pe bibliotecar să aranjeze și să eticheteze cărțile și fișele de catalog, astfel încît un cititor să poată găsi cu ușurință cartea sau genul de carte pe care o dorește.

Deoarece cărțile cuprind acum întreaga gamă a experienței omenești, universul fizic și toate domeniile gîndirii, orice sistem de clasificare a cărților trebuie să aibă o mare cuprindere și diversitate. A dezvolta un sistem care să se prezinte

într-un mod logic și organic, așa încît să scoată în evidență principalele diferențe și relații dintre subiecte, este o sarcină care cere un orizont și un discernămînt filozofic. Firește, sistemele de clasificare de bibliotecă au fost influențate de sistemele filozofice, în special de cele din *Progresul științei* de Francis Bacon, care încearcă o descriere cuprinzătoare a ramurilor gîndirii și activității umane. Bibliologii nu încearcă, de obicei, să alcătuiască sisteme filozofice originale, sau să inventeze nume noi pentru tipuri de carte și domenii ale gîndirii; aceasta ar zădărnici țelul de a fi ușor înțelese. Ei nu încearcă să-și bizuie clasificările pe teorii speciale, controversate, ci mai curînd să urmeze folosirea curentă, acreditată, a denumirilor și grupării subiectelor. Dar este nevoie de oarecare adaptare pentru a organiza concepțiile filozofice și științifice curente într-o schemă utilizabilă, consecventă.

„O clasificare a cărților", remarca odată John Dewey, „pentru a fi eficientă trebuie să corespundă relațiilor dintre subiecte, iar această corespondență nu poate fi asigurată decît dacă organizarea intelectuală sau conceptuală se bazează pe ordinea inerentă din domeniile cunoașterii, care la rîndul ei reflectă ordinea din natură."[6] Desigur, concepțiile asupra ordinei din natură variază foarte mult de la o perioadă și o ambianță culturală la alta; chiar și astăzi, filozofii nu sînt de acord unii cu alții în privința ei. Dacă bibliotecile ar urma o anumită teorie controversată asupra ordinii inerente în natură și cunoaștere, metodele lor nu s-ar potrivi cu modul de a gîndi al multor cititori. Numeroase dificultăți stau în fața acestei sarcini, și încă nu s-a inventat o clasificare perfectă. Subiectele cărților și modurile de a le descrie se află într-un proces de schimbare neîncetată, odată cu cele noi care apar în fiecare an. Sistemul trebuie să fie flexibil, pentru a admite cărți de genuri noi și neobișnuite.

[6] Introducere la *The Organization of Knowledge and the System of the Sciences* de H. E. Bliss (New York, Henry Holt and Co., 1929), p. VIII.

Şi totuşi, denumirile şi simbolurile claselor trebuie să fie relativ stabile, căci e nevoie de o muncă şi o cheltuială uriaşe pentru a clasifica şi aranja din nou o mare bibliotecă, şi e nevoie de timp pentru ca cititorii şi bibliotecarii să învețe un nou sistem. De aceea, există tendința de a se menține la sistemul existent, chiar dacă este defectuos. Situația nu este tot atît de simplă cum ar fi dacă s-ar putea începe de la capăt cu fiecare generație; în general trebuie să accepți sisteme defectuoase doar pentru că sînt stabilite, aşa cum accepți sistemele învechite de unități de măsură. Dar cel puțin poți să încerci să vezi deficiențele, astfel încît să se poată face îmbunătățiri dacă acestea se pot efectua.

Deoarece toate subiectele se suprapun, şi o carte se poate ocupa de mai multe deodată, este posibil totdeauna să se plaseze o carte în oricare din mai multe categorii diferite. Cititorul ar putea adesea să se întrebe dacă a fost pusă în locul cel mai bun. Dar, pentru comoditate, este de obicei necesar să fie repartizată în mod arbitrar într-o anumită clasă, şi apoi să fie menționată în alte părți prin trimiteri.

Deoarece s-au scris multe cărți asupra artelor, toate sistemele de biblioteci au trebuit să le facă un loc şi să le clasifice în diferite moduri. Ele sînt grupate în funcție de arte şi genuri de artă, cum ar fi de exemplu, desenul; de asemenea, în funcție de modul în care cartea abordează problema, cum ar fi istoric, teoretic etc., şi în funcție de naționalitatea şi perioada în care au trăit artiştii. Gruparea în funcție de arte şi de genurile de artă cuprinde multe din problemele incluse în teoria esteticii. Este mai puțină nevoie de explicații aprofundate şi gruparea este făcută mai arbitrar, ținîndu-se mai puțin seama de alternativele posibile.

Ingeniozitatea americană, care nu a prea fost atrasă de teoria estetică, şi-a asumat un rol de frunte în sarcina de a născoci sisteme de biblioteci. Ea a fost astfel atrasă de problema clasificării artelor, într-un spirit mai curînd practic

decît filozofic. Dificultățile teoretice nu pot fi evitate, totuşi, şi toate sistemele de bibliotecă curente sînt deficiente în ceea ce priveşte modul de clasificare a artelor. Despre sistemul Dewey, un bibliotecar englez scrie, „mai multe secțiuni ale schemei, în special diviziunile 700 Arte frumoase, au rămas nedezvoltate de-a lungul a multe ediții, dar este de aşteptat ca viitoarea ediție, după cum s-a promis, să remedieze aceste lipsuri"[7].

4. Sistemul Dewey şi cel al Bibliotecii Congresului; cum clasifică ele cărțile de artă

Sistemul de bibliotecă larg răspîndit al lui Melvil Dewey a fost alcătuit în 1876 pe baza sistemului lui Bacon, pe lîngă cele ale lui Battezati (un italian modern), şi W. T. Harris din St. Louis (1870). Sistemele lui Harris şi Dewey au fost descrise ca scheme „baconiene inversate"[8]. Bacon presupunea trei facultăți omeneşti, memoria, imaginația şi rațiunea, care produceau trei ramuri principale ale culturii: istoria, poezia şi filozofia. Inversînd ordinea, avem filozofia, poezia şi istoria. Atît Harris cît şi Melvil Dewey urmează şi dezvoltă această listă.

Sistemul Dewey împarte cunoaşterea în nouă clase[9]. Lucrările prea generale pentru a fi incluse în una din acestea, cum ar fi enciclopediile şi

[7] W. H. Phillips, *A Primer of Book Classification* (Londra, 1938), p. 71.

[8] W. C. Berwick Sayers, *A Manual of Classification for Librarians and Bibliographers* (Londra, 1926), p. 137.

[9] Melvil Dewey, *Decimal Classification and Relative Index*. Ed. 14, vol. I: *Tables*: Lake Placid, N.Y., Forest Press Inc., 1942. (Citatele sînt publicate cu permisiunea lui Lake Placid Club Education Foundation, Lake Placid Club, New York, care posedă dreptul de autor. Ortografia simplificată este citată ca în text.)

periodicele, formează o a zecea clasă. Lista se prezintă după cum urmează:

0 Lucrări generale
1 Filozofie
2 Religie
3 Științe sociale
4 Filologie
5 Știință pură
6 Arte utile. Știință aplicată
7 Arte frumoase. Recreații
8 Literatură. Beletristică
9 Istorie

Fiecare clasă este împărțită în nouă diviziuni, cu lucrările extrem de generale, care nu aparțin nici unei diviziuni, avînd 0 ca număr de divizune. Diviziunile sînt împărțite în nouă secțiuni, iar acestea în subsecțiuni și subsubsecțiuni. După trei cifre se introduce un punct zecimal, pentru a ajuta ochiul, și adăugînd mereu cifre orice clasă se poate subîmpărți indefinit.

Sistemul Bibliotecii Congresului a fost inițiat de H. Putnam, și este de asemenea foarte răspîndit. El are o listă mai lungă de clase principale, cărora li se atribuie litere majuscule:

A Lucrări generale
B Filozofie. Religie
C Istorie — științe auxiliare
D Istorie și topografie (exclusiv America)
E—F America
G Geografie. Antropologie
H Științe sociale (statistică, economie, sociologie)
J Științe politice
K Drept
L Învățămînt
M Muzică
N Arte frumoase
P Limbă și literatură. Istorie literară
Q Știință
R Medicină
S Agricultură. Industrie agrozootehnică

T Tehnologie
U Știință militară
V Știință navală
Z Bibliografie și biblioteconomie

Ordinea este aici oarecum arbitrară, și evident nebazată pe vreo concepție științifică a ordinii logice sau evolutive a subiectelor[10]. Unele litere nu au fost încă folosite, astfel încît se pot adăuga noi clase principale. Deoarece lista claselor principale nu este limitată la zece, ca în sistemul Dewey, este mai ușor să se promoveze o clasă la nivelul principal. Există douăzeci și șase de litere ale alfabetului care pot fi folosite separat, și în plus unele combinații, ca BL Religie și HM Sociologie, sînt socotite uneori drept clase principale. Fiecare clasă este subîmpărțită prin adăugarea de numere și litere; dar nu neapărat în zece părți, ci în cît de multe este nevoie. Se face mai puțină distincție între nivelurile de împărțire, și nu reiese prea clar care grup este coordonat cu altele.

Nici una din listele de clase principale nu este pe deplin satisfăcătoare astăzi, dacă este considerată ca o listă a subiectelor sau grupurilor de cărți socotite cele mai importante, cele mai vrednice de a se situa ca principale diviziuni ale gîndirii umane. Subiecte care sînt minore, embrionare, abia recunoscute într-o generație, se pot dezvolta în științe majore în plin avînt după o generație sau două. Acest lucru s-a întîmplat cu psihologia, care este plasată în ambele sisteme ca o diviziune a filozofiei — o relație care era valabilă acum un secol, dar astăzi nu. Economia și sociologia sînt la început simple diviziuni ale științelor sociale în sistemul Bibliotecii Congresului; iar religia este o diviziune a filozofiei. Dar ca HB, HM și BL, ele se pot ridica treptat la rangul de clase principale.

Sistemul Dewey de împărțire zecimală pare la prima vedere mai științific și are avantajul regu-

[10] *Cf.* B. Sayers, *op. cit.*, p. 168; W. H. Phillips, *op. cit.*, p. 88.

larității pe care îl posedă orice împărțire zecimală, ca în sistemul metric. Dar acest fapt este contrabalansat în parte de rigiditatea lui de a limita împărțirea în zece la orice nivel. Astfel este greu, dacă nu chiar imposibil, să se promoveze un subiect nou dezvoltat la nivelul unei diviziuni principale, sau de la poziția de secțiune la aceea de diviziune. Metoda Bibliotecii Congresului este mai arbitrară și mai flexibilă în această privință. De fapt, sistemul Dewey are într-o oarecare măsură același neajuns pe care l-am observat la sistemele germane de clasificare a artelor: dominația unei scheme foarte regulate dar rigide, care este greu de adaptat la faptele și ideile mereu în schimbare. Ceea ce pare într-o generație „științific" este adesea o formulă perimată în cea următoare, și un obstacol în calea dezvoltării dacă este impusă în mod autoritar.

În orice clasificare, după cum am văzut, ordinea treptelor de împărțire este extrem de importantă. Aceasta cuprinde nu numai ordinea în care sînt utilizate diferitele baze de împărțire, dar și poziția relativă acordată fiecărui grup în parte, ca o clasă principală sau ca produs al unei subdiviziuni ulterioare. Clasificările de bibliotecă sînt neutre din punct de vedere teoretic în ce privește valorile relative; nu trebuie neapărat ca o clasă principală să fie mai importantă decît o mică subdiviziune. Se presupune că și clasele principale cuprind un număr mai mare de cărți. Dar, în practică, este în avantajul unui subiect să fie plasat în partea superioară a sistemului, ca o clasă sau subdiviziune principală. Acesta este un mod de a-i recunoaște prestigiul ca disciplină bine stabilită, despre care se scriu multe cărți. Vrînd-nevrînd, reiese că un subiect care apare în partea de jos a listei de diviziuni, sau este împrăștiat în mai multe categorii, are o poziție mai puțin consacrată. Mai mult, un subiect care este plasat ca subdiviziune a altuia pare să fie socotit o „simplă ramură" a aceluia, ca și cum toate datele, activitățile și funcțiile sale ar fi cuprinse în subiectul mai amplu. A menține psihologia ca diviziune a filozofiei, cum se face în ambele sisteme, tinde să întunece noua poziție a psihologiei ca știință experimentală de sine stătătoare, care nu mai este limitată de metodele și problemele tradiționale ale filozofiei. Faptul de a menține psihologia ca ramură a filozofiei, în timp ce „știința" (Biblioteca Congresului) sau „științele naturale" (Dewey) constituie o clasă principală separată, tinde să întunece noile legături ale psihologiei cu științele biologiei, sociologiei și antropologiei; de asemenea, pretenția ei de a fi socotită și ea o știință naturală.

Să admitem din nou că simpla clasificare de bibliotecă nu are nici o putere coercitivă asupra lecturilor sau modului de a gîndi al oamenilor. A pune cărți cu un anumit subiect într-o anumită categorie nu ne silește să gîndim despre ele numai în cadrul acelei categorii. Dacă ar fi așa, situația ar fi mai gravă. Dar în același timp, clasificările au realmente un efect subtil asupra obișnuinței de a gîndi, de a scrie, de a citi și de a publica. Ele contribuie la determinarea genurilor de cărți pe care le va tipări un editor; la modul în care materialele bibliotecii sînt prezentate autorilor, studenților și profesorilor; la modul în care sînt grupate bibliografiile de referință. Clasificatorii în biblioteci se află sub o oarecare presiune de a se supune modului curent de gîndire; de a grupa cărțile așa cum le grupează cititorii, cînd cer cărți asupra unui anumit subiect. Dar o asemenea grupare poate fi irațională și temporară, ca și cînd ai clasa cărțile despre psihanaliză ca „oculte", pentru că se ocupă de vise, cum fac cele de ghicit viitorul. Recunoașterea unei asemenea grupări tinde s-o perpetueze, pe cînd o grupare mai rațională și modernă îi va influența pe oameni să gîndească în mod corespunzător.

Autorii sistemelor de clasificare de bibliotecă au procedat just alegînd o listă de clase principale cît au putut de bine la vremea aceea, la sugestiile oamenilor de știință și ale filozofilor. Nici una din aceste liste nu va corespunde generațiilor următoare. De aceea sistemul trebuie să fie,

dacă se poate, flexibil în ce privește poziția relativă a subiectelor sau tipurilor de cărți, astfel încît unele să poată să coboare și altele să urce; astfel încît unele să poată strînge din surse risipite într-o singură diviziune principală, nouă, iar, altele să facă tocmai contrariul. Acolo unde sistemul de bibliotecă nu izbutește să facă acest lucru, se simte nevoia în mod corespunzător de mai multe bibliografii suplimentare și de tabele sistematice ale domeniilor cunoașterii, pentru a prezenta concepțiile revizuite asupra ordinii inerente lor și naturii[11]. Această sarcină ar trebui s-o îndeplinească filozofii în colaborare cu specialiștii în biblioteconomie și cu cadrele de învățămînt.

Cum clasifică sistemele de bibliotecă *artele*, și cum le leagă de alte subiecte? Atît sistemul Dewey cît și cel al Bibliotecii Congresului folosesc termenul confuz și ambiguu de „arte frumoase", dar îl folosesc în sensuri diferite. Amîndouă îl despart de literatură, dar sistemul Dewey îl face să includă muzica, pe cînd celălalt plasează muzica într-o clasă principală separată. Cu alte cuvinte, „arte frumoase" în sistemul Bibliotecii Congresului indică doar artele vizuale, care este o extensie recunoscută a termenului. Este bine să le avem sub formă de clasă principală separată, deși acum ar fi de preferat denumirea de „arte vizuale". Există puține precedente la cazul sistemului Dewey de a include muzica dar nu și literatura. Dewey mai păstrează și celălalt termen ambiguu, tradițional, de „arte utile", pe care Biblioteca Congresului îl abandonează. Nici o clasă nu-i la locul în acest din urmă sistem; el este împărțit între mai multe clase, printre care și medicina, agricultura, tehnologia (în sens restrîns), știința militară, navală și biblioteconomia. Ambele sisteme recunosc fără obiecții o distincție care a fost obiectul unei dispute între filozofi: și anume că există o diferență reală între „artă frumoasă"

[11] *Cf.* H. M. Kallen, „A Discussion of the Unity of Science", *Philosophy and Phenomenological Research*, VI, nr. 4. pp. 493 și urm.

sau punctul de vedere estetic față de anumite produse și „artă utilă" sau punctul de vedere tehnologic. Multe arte, cum ar fi țesăturile, ceramica, mobilierul, fabricarea ceasornicelor, lucrarea metalelor, și construirea caselor sînt trecute în ambele clase principale: în „arte utile" în sistemul Dewey, din punctul de vedere al tehnicilor de fabricare și al funcțiilor; și în „arte frumoase" cînd sînt luate în considerare din punct de vedere estetic. Fie că cele două puncte de vedere trebuie sau nu să fie separate, în realitate sînt separate în mare măsură la scrierea cărților. Pe de altă parte, multe cărți combină ambele puncte de vedere, cum fac și artele, așa încît în categoria „arte frumoase" există loc pentru discutarea tehnicilor și a funcțiilor utilitare.

Sistemul Dewey nu izbutește să recunoască estetica drept un subiect bine precizat, sau măcar drept o ramură a filozofiei. Biblioteca Congresului o consideră drept una din principalele diviziuni ale filozofiei (BH), alături de logică, metafizică și etică. Ambele sisteme o recunosc ca fiind aplicată la domenii speciale ale artei: ca estetica artelor frumoase (vizuale), a muzicii sau a literaturii. Dar nu este de ajuns; ar trebui să se recunoască clar concepția mai largă despre estetică, care se ocupă de toate artele. Cînd nu există clasă sau diviziune principală de estetică, cărțile cu acest subiect vor fi probabil plasate în „arte frumoase" ceea ce le desparte pe nedrept de literatură și poate că și de muzică. Chiar și recunoașterea ei ca o ramură a filozofiei este tot mai nesatisfăcătoare, căci estetica urmează calea psihologiei de a deveni o știință descriptivă separată.

Ca diviziune majoră a filozofiei în sistemul Bibliotecii Congresului, estetica (BH, Estetică) este subîmpărțită amănunțit după cum urmează[12]:

1—8 Periodice
11—18 Societăți

[12] Library of Congress, *Classification, Class B., Part I. B-BJ Philosophy*. Washington, D.C., 1910.

19 Congrese
21—28 Colecții

Teorie, cuprindere, relații
39 Generale
41 Speciale
Teoria artelor frumoase, vezi N61—79
Teoria literaturii, vezi PN51—75

Studiu și predare
61 Lucrări generale
63 Școli anumite, A—Z

Istorie și sisteme
81 Generale

Antichitate
91 Generale
101—2 Orient
108—9 Grecia
115—6 Roma

Evul mediu
131 Generale
136 Speciale

Modernă
151 Generale
160—8 Secolul XVI
170—8 Secolul XVII
180—8 Secolul XVIII
191—8 Secolul XIX
201—8 Secolul XX

În plus fiecare din clasele principale „arte frumoase", „muzică" și „limbă și literatură" începe cu o diviziune „generală", acoperind probleme de estetică, de tehnică, de critică etc., legate de acea ramură specială a artei.

Nu numai că în sistemul Dewey lipsește o diviziune principală pentru estetică în cadrul „filozofiei", dar ea este înghesuită în cadrul „artelor frumoase" într-o mică subdiviziune îngustă.

În cadrul lucrărilor generale de arte frumoase, există o subdiviziune „701 Filozofie, teorie". În cadrul acesteia, „estetica" este 701.17, fiind definită ca ocupîndu-se de „frumos, sublim, grație, proporție, simetrie, ritm, pitoresc, grotesc, urît, gust etc". Ea este pusă pe același plan cu „psihologia artei, stilul, metodele tehnice și critica de artă", în loc de a cuprinde aspectele mai largi ale tuturor acestor subiecte, cum se întîmplă de fapt în prezent. În cadrul „muzicii" și al „literaturii", se lasă loc pentru estetica sau filozofia acestor subiecte, dar totdeauna într-un mod relativ specializat. Pe scurt, locul acordat cărților de estetică în sistemul Dewey este extrem de necorespunzător. El presupune că aceste cărți au un orizont restrîns și nu oferă nici o cale corespunzătoare de a grupa cărțile care se ocupă de acest subiect într-un mod larg, comparatist, cuprinzînd atît artele vizuale cît și muzica și literatura.

Noțiuni de mare importanță în estetica generală și în critica din domeniul tuturor artelor sînt menționate ca subdiviziuni mărunte în cadrul unei arte, și apoi omise în alte părți. De exemplu, în „740 Desen, decorație, proiectare", găsim:

741 Desen artistic. Ilustrație. Caricaturi. Desene umoristice
- .4 Tehnică
- .41 Probleme generale. Elemente, principii de bază. Bun gust, mediu potrivit, dispoziția și caracterul subiectului de exprimat.
- .43 Compoziție
- .432 Echilibru, proporție, simetrie
- .433 Secvență. Ritm
- .45 Lumină și umbră. Clarobscur.

„Proiectare", care se aplică la toate artele, apare în special ca o subdiviziune la „arte și meserii". Acestea sînt definite ca fiind artele care, „în asociație cu meseria de bază a construcției, contribuie la înfrumusețarea casei". Se spune prea puțin des-

pre factorul de proiectare din alte arte, cum ar fi pictura.

Artele frumoase sînt cuplate cu recreațiile, ca titlu al clasei 7. Aceasta dă naștere la niște asociații ciudate, precum și la niște omisiuni ciudate. Diviziunile acestei clase sînt următoarele:

700 Arte frumoase (în general)
710 Peisagistică și urbanistică
720 Arhitectură
730 Sculptură. Arte plastice
740 Desen. Decorație. Proiectare
750 Pictură
760 Gravură
770 Fotografie
780 Muzică
790 Distracții

Artele teatrale, dansul și cinematografia nu apar în această listă divizionară. La „distracții", totuși, apar următoarele secțiuni:

791 Spectacole publice
792 Teatru; scenă; artă dramatică. Iluminarea teatrului
793 Spectacole de interior; petreceri
794 Jocuri de îndemînare
795 Jocuri de noroc
796 Sporturi și jocuri atletice și în aer liber
797 Canotaj și alte sporturi acvatice; aerostate
798 Călărie, curse de cai
799 Pescuit; vînătoare; tir.

Astfel întreaga artă teatrală este pusă la același nivel cu o mică secție din cadrul gravurii, cum ar fi desenul punctat și gravarea în relief — o scară ciudată a importanței relative, determinată probabil de faptul că se pot face doar nouă subdiviziuni în cadrul artelor frumoase. Cinematograful, necunoscut atunci cînd s-a alcătuit sistemul Dewey, apare și mai jos pe scara subdiviziunii. La „791 Spectacole publice", găsim următoarele:

.1 Spectacole ambulante
.2 Concerte. Jocuri florale
.3 Circuri. Rodeo
.4 Panorame. Lanterne magice. Cinematograf Radio. (Se clasează aici lucrări generale asupra cinematografului ca distracție. Pentru filmele-spectacol vezi 792 Teatru)
.5 Figuri de ceară
.6 Serbări publice
.7 Jocuri și sporturi publice
.8 Menajerii; animale dresate
.9 Diverse.

La „792 Teatru", filmele-spectacol sînt menționate într-o notă. Dar ele nu apar în lista de subtitluri:

.1 Teatru serios. Tragedie. Piese religioase, mistere, miracole. Piese moralizatoare
.2 Comedie. Vodevil
.3 Farsă. Pantomimă
.4 Operă. Teatru liric
.5 Operă comică
.6 Operetă și comedie muzicală
.7 Music-hall
.8 Balet, Scene feerice. Coregrafie
.9 Diverse.

Reiese că sistemul Dewey este elastic la bază sau pentru introducerea de subiecte noi ca subdiviziuni zecimale minore; dar nu și în partea superioară, sau pe lîngă ea, la primele niveluri. Lista ramurilor principale ale culturii umane este strict înghețată, într-o formă care probabil că părea îndoielnică chiar și atunci cînd a fost propusă pentru prima dată. Astfel, subiecte care nu par să fie de primă importanță apar la un nivel înalt — de exemplu, mauzolee, bibelouri, broderii, fotozincografie; în timp ce teatrul serios, opera, baletul și dansul artistic sînt vîrîte în unghere mărunte și obscure.

La „793 Spectacole de interior. Petreceri", ajungem în sfîrşit la „dans artistic":

.3 Dans
.32 Dans artistic
.4 Jocuri de acţiune
De-a baba oarba, de-a bîza, de-a v-aţi ascunselea
.5 Gajuri şi scamatorii.

Poate că aceasta exprima opinia lui Melvil Dewey despre importanţa relativă a operei şi dansului; dar este cu totul nepotrivită pentru un mijloc atît de influent de organizare a noţiunilor cum este un sistem de bibliotecă.

Sistemul Bibliotecii Congresului este, de asemenea, departe de a fi perfect în modul de clasificare a artelor. Cuprinde şi el anacronisme, cum ar fi „8600—8605 Pirogravură", ca diviziune principală a „Artei aplicate la industrie". Dar faptul că este lipsit de o schemă precisă face să poată fi mai uşor de revizuit. Singurele arte trecute în prezent ca diviziuni principale ale clasei N, Arte frumoase, sînt:

NA Arhitectură
NB Sculptură şi arte înrudite
NC Arte grafice în general. Desen şi Design
ND Pictură
NE Gravură
NK Artă aplicată la industrie. Decoraţie şi ornament
Fotografie: vezi TR (la Tehnologie)

Este o listă sărăcăcioasă care cere să fie adusă la zi. Gravura ar putea să fie plasată la artele grafice. „Arte frumoase" ar trebui schimbat în „arte vizuale", şi să se adauge cîteva noi diviziuni principale. Arte ca design-ul pentru interioare, mobilier, ţesături, ceramică, scenografie, cinematograf, urbanistică, arhitectură peisagistică şi alte cîteva merită să fie diviziuni principale mai curînd decît subdiviziuni ale „artei aplicate

la industrie", sau la alt titlu vag. Sînt multe cărţi care discută fotografia din punct de vedere estetic, şi nu ar trebui expediată în întregime la tehnologie. Grădinăritul peisagistic apare alături de „cultivarea plantelor în general, inclusiv cultura ogoarelor; dăunători şi boli", în clasa S, Agricultură, industrie agrozootehnică. Dar nu este de ajuns să fie plasat doar într-un context tehnologic, cînd are şi importante aspecte estetice sau de „artă frumoasă". Aceasta are drept rezultat o colecţie incompletă de cărţi despre artele frumoase vizuale, pe rafturile rezervate lor. Studentul trebuie să fie îndepărtat de acel loc, în contexte tehnologice străine, pentru a găsi unele dintre ele. Toate meşteşugurile vizuale mai importante care au calităţi estetice recunoscute ar trebui să fie cel puţin menţionate în cadrul artelor vizuale cu trimiterile necesare, pînă cînd numărul de cărţi despre calitatea lor estetică va îndreptăţi o grupare mai importantă.

Multe baze de împărţire sînt folosite în ambele sisteme de bibliotecă, pentru clasificarea artelor. De obicei ele sînt mai curînd subînţelese decît declarate făţiş. Există foarte puţină consecvenţă; diferite arte sînt subîmpărţite pe diferite baze, fără să se dea explicaţii. Sistemul Dewey subîmparte pictura, în special pe baza subiectului reprezentat; literatura, în special pe baza limbii şi naţionalităţii; muzica, în special pe baza instrumentului folosit. Unele secţiuni din cadrul desenului şi decoraţiei indică tehnica sau materialul („cu mîna liberă, cu creionul"); altele indică tipurile de produse („sticlă irizată"); altele indică factori din forma picturală („perspectivă"). Arhitectura este împărţită după perioadă („antică, medievală") şi după funcţia ei („publică, bisericească, şcolară etc.").

Fără îndoială că alegerea unei baze în fiecare caz denotă impresia că acele cărţi sînt scrise şi cerute în primul rînd pe acea bază, chiar dacă teoretic pot exista şi alte baze. Acesta este modul practic de a proceda; dar ar fi util dacă alegerea bazei ar fi explicată în mod explicit, menţionîndu-se

că se mai folosesc acolo şi alte baze. De la o generaţie la alta, devin preponderente diferite baze sau idei de organizare. În pictură, se pune acum mai puţin accentul pe subiectele reprezentate decît se punea atunci cînd sistemul Dewey a apărut pentru prima dată.

În toate clasificările complexe, amănunţite, ale artelor, revin mereu aceleaşi baze. Toate clasificările trebuie să împartă, la un moment dat, în funcţie de mijloace, tehnică, funcţie, formă a produsului etc. Diferenţele importante dintre sisteme depind de *ordinea* în care sînt folosite diferitele baze: dacă este o bază primară sau secundară, pentru determinarea principalelor clase şi diviziuni, sau la un nivel mult inferior, pentru a deosebi doar subdiviziuni minore. Primele sînt aplicate consecvent întregului domeniu sau unei părţi importante a lui; ultimele sînt adesea aplicate doar într-o arie restrînsă, în timp ce alte arii mici, de acelaşi nivel, sînt împărţite pe o bază diferită. În sistemul Dewey, noţiunea de stil apare în cadrul artelor frumoase ca „701. 16 Stil: caracteristici generale ale stilului în artă; stiluri speciale: — impresionist, suprarealist etc". O astfel de noţiune ar putea fi o bază primară majoră de clasificare a tuturor cărţilor de artă: de exemplu, cărţi despre muzică polifonică, muzică romantică, arhitectura rococo, pictură şi textile rococo etc. Ar fi probabil un lucru greşit, pentru că majoritatea oamenilor nu-şi organizează în prezent cărţile şi lecturile pe baza stilurilor. Dar faptul că „stilul" este folosit ca bază subordonată de împărţire în literatură în timp ce „limba" este folosită ca bază principală, ne ajută să deosebim un sistem de clasificare de altul. Alegerea unei anumite serii de baze la împărţirea unui anumit domeniu ar trebui susţinută în mod explicit de autorii sistemelor, şi schimbată atunci cînd devine necesar. Nici o serie anume nu poate să fie pe placul tuturor, căci persoane diferite vor organiza întotdeauna un domeniu în moduri diferite. Dar sistemul trebuie în mod conştient să tindă să se conformeze majorităţii cititorilor din acel

domeniu, sau altui obiectiv precis, cum ar fi necesităţile cercetării ştiinţifice.

5. Sistemul Bliss; baza lui filozofică

Un alt specialist american în biblioteconomie, Henry E. Bliss, a creat un sistem care în multe privinţe este cel mai bun din cîte există[13]. El a fost folosit în unele biblioteci încă din 1902 şi este foarte lăudat de alţi experţi în acest domeniu[14]. Dar sarcina uriaşă de reclasificare a tuturor cărţilor existente face greu de realizat acceptarea generală a unui sistem nou. Trăsăturile lăudate în mod special la clasificarea Bliss sînt caracterul ştiinţific, care face ca grupările să fie acceptabile pentru specialişti; flexibilitatea şi adaptabilitatea ei, dovedite de numărul de locuri alternative oferite fară riscul de a se crea confuzii; concizia simbolurilor sale, care sînt repartizate proporţional cu cantitatea şi importanţa din prezent a literaturii disponibile; şi bazele multiple de subîmpărţire sistematică.

Clasificarea lui Bliss în domeniul artelor nu este prea originală sau pe deplin satisfăcătoare. Lista sa de clase principale, notate cu litere, cuprinde:

U Arte; utile şi industriale
V Arte frumoase şi arte de expresie (inclusiv distracţii şi jocuri de interior).

El urmează astfel sistemul Dewey de combinare a artelor frumoase cu distracţiile şi jocurile, o grupare care nu ţine seama de intenţia serioasă

[13] Concepţia filozofică a lui Bliss a fost conţinută în *The Organization of Knowledge and the System of Sciences* (New York, 1929), cu o introducere elogioasă de John Dewey. Au urmat expuneri mai practice, în *Organization of Knowledge in Libraries*, 1933; *A System of Bibliographical Classification*, 1935, 1936.

[14] De exemplu, de către bibliotecarul englez W. H. Phillips, în *A Primer of Book Classification* (Londra, 1938), pp. 128—137.

și conținutul — intelectual, social, religios și moral — al multora dintre artele cuprinse[15]. E adevărat, arta frumoasă are trăsături comune cu distracția, prin aceea că ambele sînt adesea privite ca plăceri pentru timpul liber; dar sînt destul de multe diferențe pentru a îndreptăți clase principale separate. Anumite arte ar trebui trecute în ambele categorii: dansul este uneori un amuzament mărunt, iar alteori un ceremonial religios serios.

Bliss urmează vechiul sistem de a da „artei" sensul tehnic larg, ca fiind —

o metodă de a face, a făuri sau a produce ceva ce nu există ca atare în natură[16]. ... Se obișnuiește să se deosebească artele frumoase de cele utile, în care utilitatea este mai puțin importantă decît frumusețea, sau altă calitate estetică înrudită. Artele frumoase se ocupă de obiecte perceptuale și de mijloace perceptuale de expresie, dar și cu înțelesuri conceptuale, idealuri, simboluri și elemente imaginative, în special cu interese, afecțiuni și sentimente omenești. Faptul că sînt plăcute, culturale, educative și instructive constituie valorile lor cele mai importante... Ca diviziune principală, artele *de construcție*, cuprinzînd arhitectura, ceramica și alte arte constructive ce combină calitățile estetice cu cele utilitare, trebuie să fie deosebite de artele *figurative*, *imitative* sau *expresive*, care reprezintă, sau exprimă, lucrurile din natură sau din viață, fie realist fie simbolic, cu o calitate intelectuală, emoțională sau estetică, și fără să țină prea mult seama de simpla utilitate în sens fizic sau economic... Termenul arte *expresive* se aplică în special muzicii și poeziei și teatrului, iar în sens mai larg limbii și literaturii în întregime... Cuvîntul sau sunetul are corespondentul său mintal sau conceptual. În muzică, acest corespondent mintal

[15] *Cf. The Organization of Knowledge*, p. 297.
[16] *Ibid.*, p. 295.

este vag, deși totuși *expresional*. În pictură, sculptură și arhitectură, și mai ales în elementele lor simbolice, înțelesurile sînt aproape tot atît de vagi și sînt doar *impresionale* sau *sugestive*. În limbă și literatură, însă, expresia este relativ clară și precisă...

Se poate obiecta împotriva „artelor expresive" ca diviziune specială a artelor frumoase. Toate artele sînt expresive, în sensul că sugerează înțelesuri, dorințe, sentimente, noțiuni și alte tipuri de experiență. Afirmația că înțelesurile picturii, sculpturii și arhitecturii sînt „vagi, impresionale și sugestive" este departe de a fi convingătoare.

Contribuția teoretică cea mai importantă a lui Bliss este plasarea artelor în cadrul unui contur cuprinzător al cunoașterii umane. El trece în revistă principalele sisteme ale științelor și artelor de la Platon și Aristotel, pînă la Bacon, Comte, Spencer și alți moderni; apoi propune unul propriu, în care sînt conturate „principalele diviziuni, științele fundamentale și studiile derivate", fiecare în relație cu o ramură a filozofiei. Autorul pornește în primul rînd de la o serie de date concrete — cărțile tipărite; și spre un scop practic — clasificarea de bibliotecă; ceea ce îl ajută să rămînă cu picioarele pe pămînt. Diviziunile sistemului, afirmă el, implică distincții conceptuale, dar nu separări permanente în ordinea naturii. Pe măsură ce cunoașterea progresează, științele mai specializate vor fi absorbite în cele mai generale. Subiectele sînt gradate de la cele mai generale la cele mai speciale.

Schema sau „tabelul sinoptic al clasificării cunoștințelor"[17] este aranjată în patru coloane verticale, denumite filozofie, știință, istorie și științe aplicate. În cadrul filozofiei găsim o listă a ramurilor sale, după cum urmează:

Principii
Ontologie (realitate)
Epistemologie

[17] *Ibid.*, p. 302.

Filozofia naturii; cosmologie
Filozofia vieții
Filozofia vieții umane
Filozofia religiei
Teologie
Etică
Filozofie politică; filozofia dreptului
Estetică; filozofia artei.

Mergînd orizontal spre dreapta din fiecare temă, întîlnim mai întîi un grup de științe care cercetează acest domeniu. (De exmplu, „filozofia vieții umane" duce la un grup de științe antropologice, cuprinzînd antropologia, psihologia și sociologia.) Mai departe spre dreapta se află studiile istorice legate de el; apoi tehnologiile și științele aplicate, cum ar fi igiena, știința medicală, psihologia aplicată, psihiatria și învățămîntul.

Ultimul nivel se prezintă după cum urmează:

Estetică; filozofia artei	Istoria artelor		Tehnologia artelor Tehnica artelor frumoase
	Filologie; lingvistică		
		Istoria limbilor și a literaturilor	Gramatică, retorică, oratorie, critică Arta dramatică.

În dreapta „esteticii" este un spațiu gol, indicînd că nu există încă științe în acest domeniu, cu excepția filologiei și lingvisticii, care se ocupă numai de artele literare. Acest lucru este foarte adevărat; nu există o știință pe deplin dezvoltată a esteticii care să se ocupe de muzică și de artele vizuale. Dar estetica însăși este în curs de a deveni o astfel de știință mai curînd decît o ramură a filozofiei; cunoașterea științifică se dezvoltă treptat cu privire la toate artele, cum ar fi psihologia producerii și aprecierii artei, precum și aspectele fizice ale armoniei muzicale și coloristice.

„Tehnologia artelor" și „tehnica artelor frumoase" sînt puse amîndouă în cadrul „științelor aplicate". Acest fapt va provoca proteste din partea misticilor și romanticilor care socotesc că producția artistică este ceva cu totul diferit de știință — că este o problemă de geniu intuitiv și de inspirație. În prezent, pictorul, sculptorul sau compozitorul se pot descurca fără prea multe cunoștințe științifice; arhitectul și smălțuitorul de ceramică au nevoie de mai multe. Dar cu toții beneficiază de tehnologia științifică: de exemplu, prin vopsele chimice, unelte și instrumente mai perfecționate. Psihologia aplicată, care îl învață pe artist cum să controleze sentimentele omenești, va contribui în continuare la transformarea „tehnicii artelor frumoase" într-un fel de știință aplicată.

Filozofii din zilele noastre, reacționînd față de sistemele grandioase ale lui Hegel, Herbert Spencer și alții, au tins către evitarea oricărei organizări extensive a gîndirii; a oricăror încercări de a cuprinde întregul univers într-o singură teorie unitară. În general, ei au preferat să-și exprime ideile în eseuri și tratate mai fragmentare, mai specializate. Este interesant de remarcat aici o excepție americană la această regulă. Orizontul schemei lui Bliss este atotcuprinzător, dar scopul său este specific și practic. Materialul este bine structurat, dar nu are pretenția de a rezolva problemele metafizice care stau la bază. Ca și Bacon, el se mulțumește să contureze diferitele domenii ale gîndirii și să ofere cîteva instrumente îmbunătățite pentru descoperiri viitoare.

6. Artele în organizarea programului de învățămînt

Școlile și universitățile își asumă sarcina de a împărtăși tinerilor moștenirea culturală a artelor și științelor, precum și a meșteșugului acumulat și a înțelepciunii de a le folosi. Activitatea lor este împărțită în cursuri și programe de învățămînt — un program de învățămînt fiind de obicei definit ca „întregul sistem de cursuri oferite într-o instituție de învățămînt sau de către o secție a ei".

Este de așteptat, deci, să găsim în programul de învățămînt al școlilor și universităților o aplicare a sistemului organizat al științelor și artelor, așa cum a fost elaborat de filozofi. Ne putem aștepta să găsim cel puțin o versiune parțială, simplificată a acestui sistem, în special în școlile dedicate unui învățămînt general sau de „arte liberale". Școlile profesionale și academiile specializate, desigur, vor cuprinde o zonă relativ mică a acestui sistem. În măsura în care corpul didactic al unei școli este împărțit în secții, cum ar fi matematică, istorie, muzică, și cursurile de studiu de asemenea, este de așteptat să aflăm că organizarea profesorilor și a cursurilor reflectă împărțirea culturii în științe și arte.

Discutînd organizarea științelor și artelor, Bliss analizează diferite moduri de a le aranja. Unul este ordinea „naturală" sau „logică", în care ele sînt gradate de la cele mai generale (cum ar fi logica și matematica) la cele mai speciale (cum ar fi economia și filologia. Un altul este ordinea „de dezvoltare" sau istorică, în care științele au luat naștere cronologic. Există oarecare corespondență între aceasta și ordinea logică, dar ele nu sînt la fel. Un al treilea mod este ordinea „pedagogică", în care mintea omenească tinde să dobîndească cunoștințele. Și aici, Bliss consideră că există o corespondență parțială, dar nu exactă, cu ordinea logică. Învățămîntul primar începe cu învățarea faptelor simple, determinate de preocupările timpurii ale copilului. „Programa analitică secundară și învățămîntul superior urmează îndeaproape ordinea logică a științelor și gradația de specialitate, de la matematică, la fizică, chimie, biologie, psihologie și sociologie; de la istorie la educația cetățenească, etică, politică și economie; de la limbă la literatură, și de la arte la tehnologii"[18]. Totuși, el recunoaște că această suită logică este mult alterată în învățămînt, prin nevoia de a avea cursuri primare într-o varietate de materii (inclusiv unele extrem de „speciale" cum ar

[18] *The Organization of Knowledge*, p. 228.

fi educația cetățenească), apoi secundare, și în cele din urmă cursuri avansate cu aceeași gamă largă. Cu alte cuvinte, nu aștepți pînă la universitate ca să începi materiile „speciale". Dimpotrivă, unele materii generale ca logica, deși simple într-un anumit sens, nu sînt potrivite pentru elevii mai mici.

Pînă de curînd, era de la sine înțeles ca programa analitică a învățămîntului umanist să urmeze în general organizarea logică a științelor și artelor. În diferite epoci, au existat concepții diferite asupra acestei ordini, cum ar fi cele „șapte arte liberale" și mai tîrziu schema baconiană, care a influențat multă vreme învățămîntul în științele naturale și umanistică. Cît despre treptele inferioare, s-a socotit că ele ar trebui să se consacre nu nevoilor și preocupărilor prezente ale copiilor, ci dobîndirii cît mai rapid posibil a uneltelor și rudimentelor necesare cunoașterii adulte. Astfel ordinea pedagogică a fost modelată de fapt, într-o măsură considerabilă, în conformitate cu presupusa ordine logică.

Teoriile moderne asupra organizării cunoștințelor s-au schimbat considerabil în cursul ultimului secol, datorită influenței lui Comte, Spencer, Bain, Karl Pearson, Wundt și altor filozofi discutați de Flint și Bliss. Aceste teorii au influențat organizarea programului de învățămînt, adesea fără chiar ca pedagogii să-și dea seama de aceasta. Într-o mare măsură, ele determină încă organizarea secțiilor și cursurilor din școli și universități.

Cu toate acestea, în ultimii ani s-a produs o puternică reacție împotriva acestei influențe și a întregii presupuneri că programa analitică trebuie să urmeze o ordine logică a materiilor. În manualele recente de alcătuire a programului de învățămînt, se pomenește prea puțin de relațiile logice dintre științe și arte. Accentul s-a mutat pe o concepție mai *psihologică* și *funcțională*, care încearcă să adapteze succesiunea experiențelor de învățămînt cu dezvoltarea copilului, și care încearcă să organizeze predarea în forme mai puțin specializate.

Un manual caracteristic în această privință, destinat viitorilor administratori ai învățămîntului, este *Curriculum Development*, de H. L. Caswell și D. S. Campbell[19]. Autorii recunosc „organizarea logică a materiilor" ca fiind una din influențele care determină de fapt programul de învățămînt. Ea duce, spun ei, la subîmpărțirea zonelor mai largi ale cunoașterii organizate logic în unități din ce în ce mai mici din familia cunoașterii. Dar educatorii au încercat să reducă dominarea acestei concepții, dezvoltînd cursuri contopite de studii sociale (de exemplu, istoria și geografia combinate), organizînd cursuri în jurul obiectivelor specifice, organizînd programe de activitate și înființînd cursuri de studiu prin organizarea pe „unități". Toate aceste metode mai noi au tendința să nesocotească împărțirile pe materii din științe și arte, și să constituie noi unități sau activități, dintre care fiecare poate să cuprindă elemente extrase din mai multe dintre științele și artele tradiționale. De exemplu, în loc de a învăța istoria separat, geografia separat și pictura separat, o clasă se poate angaja într-un proiect de a întocmi hărți decorative și fresce murale care să cuprindă date istorice și geografice.

Această metodă este numită uneori „integrare" sau „corelare", dar ea poate să cuprindă mai mult decît o recombinare de subiecte vechi. Noua concepție cuprinde organizarea de studii dintr-un punct de vedere cu totul diferit, în care influența lui John Dewey a fost hotărîtoare. În loc de a pune accentul pe organizarea logică a materiilor, ea îl pune pe dezvoltarea și nevoile fiecărui copil, pe situația socială prezentă, și pe obiectivele profesionale ale elevilor. Ea nu prezintă subiecte întregi ca atare într-o ordine anumită. Noțiunea de programă analitică este redefinită: ea trebuie să fie „o serie de experiențe îndrumate, legate și aranjate în așa fel încît ceea ce se învață într-o experiență să slujească la îmbogățirea și valorifi-

[19] New York, American Book Co., 1935 (p. 38).

carea experiențelor care vor urma"[20]. Materiile trebuie să fie alese pentru fiecare nivel de vîrstă, nu numai pentru însemnătatea lor într-un domeniu organizat de cunoștințe, dar și pentru însemnătatea lor în înțelegerea vieții contemporane, pentru uzul adulților și pentru interesul copilului[21].

Organizarea tradițională a materiilor pe bază logică, „în funcție de relațiile inerente dintre faptele și principiile cuprinse", ajunge să fie privită ca o „influență malefică asupra organizării învățămîntului", sugrumînd vitalitatea programei analitice moderne cu „incoerența ei fatală"[22]. Ea fărîmițează cunoașterea vitală în fragmente, afirmă J. H. Robinson, și acționează ca o piedică față de cultivarea unui spirit cu adevărat științific. Respectarea ei prea strictă produce confuzie în învățămînt, afirmă John Dewey, în special într-o situație în care meșteșugurile sau artele și materia cunoașterii au devenit întrepătrunse și interdependente[23]. Totuși, i se acordă un loc în învățămînt, în special pentru cercetătorii avansați[24]. Ea dezvăluie locuri în care cunoașterea lipsește sau este nesigură; ea este utilă pentru găsirea cunoștințelor la fel cum este util un catalog de bibliotecă. Majoritatea elevilor nu sînt pregătiți să gîndească în funcție de subiecte specializate pînă spre sfîrșitul adolescenței; de aceea programul de învățămînt nu trebuie să fie atît de fărîmițat înainte de mijlocul studiilor universitare[25]

Specialistul modern în programe de învățămînt nu recomandă, deci, cursuri speciale de pictură, sculptură sau „arte frumoase" la treptele inferioare ale învățămîntului de cultură generală. În schimb, el recomandă liste de „activități ale elevilor", dintre care multe cuprind arte vizuale: de exemplu, executarea de afișe și panouri; întoc-

[20] G. D. Strayer, *Report of the Survey of the Schools of Chicago, Illinois*, 1932.
[21] Caswell and Campbell, *op. cit.*, p. 255.
[22] *Ibid.*, pp. 275—276, citîndu-l pe A. N. Whitehead.
[23] *The Way Out of Educational Confusion* (Cambridge, Harvard U. Press, 1931), p. 17.
[24] Caswell and Campbell, *op. cit.*, p. 277.
[25] *Ibid.*, p. 279.

mirea de scheme și hărți; executarea de plăci și mulaje de ghips; executarea de frize; realizarea de filme; construirea de cinetoscoape și scene în miniatură; reprezentații de umbre chinezești, de păpuși și de marionete; înfrumusețarea ambianței locuinței și a școlii[26]. Sub această formă, și nu ca o materie specială, a fost introdusă de curînd în programul de învățămînt al școlilor publice mult mai multă artă vizuală decît exista de obicei înainte. În vechea programă analitică pe materii, ea era copleșită de accentul pus pe materiile socotite „de bază", cum erau matematica și limbile.

Împărțirea tradițională pe materii persistă, totuși, în diferite aspecte ale constituirii și aplicării programului de învățămînt. Ea persistă în stabilirea bibliografiilor pentru viitorii profesori, în artă, muzică, artele industriale și artele lingvistice (limbă și literatură engleză, scriere, lectură, ortografie)[27]. Ea persistă în lista de materii cerute viitorilor profesori de către comitetele de stat pentru învățămînt, și în clasificarea profesorilor de specialitate în artă, muzică etc., din clasele superioare. Sistemele școlare mari au directori și administratori de artă, muzică, engleză etc., care să inițieze cursuri speciale în aceste materii, și să incorporeze judicios aceste materii în cursurile comasate și în proiectele de cooperare. În plus, multe dintre școlile și sistemele școlare mai conservatoare sînt încă organizate pe o bază fățiș tradițională, pe materii[28].

Cu cît te ridici mai sus pe scara nivelurilor de vîrstă, cu atît este mai posibil să găsești împărțirea pe materii în științe și arte separate. În primii doi ani de colegiu, „cursurile de orientare", cuprinzătoare, trec adesea peste linia de demarcație dintre materii; dar în ultimii doi ani, studentul

[26] *Ibid.*, citînd din *Tentative Course of Study for Virginia Elementary Schools*, State Board of Education, 1934.

[27] *Ibid.*, p. 523.

[28] Lupta dintre diferitele teorii de întocmire a programei analitice în învățămîntul secundar general este rezumată în „U. S. High School", *Life*, April 22, 1946. Sînt puse față în față „Harvard Plan" și „National Education Association Plan".

este întotdeauna lăsat să se specializeze în funcție de materii. De aceea, programul de învățămînt îi oferă o listă de materii recunoscute din care să aleagă. Cînd planificatorii programului de învățămînt încearcă să ofere o cunoaștere echilibrată și diversificată a culturii umane, ei dau peste problema diviziunilor ei principale. Iată o precizare a obiectivelor: „La capătul perioadei sale de studenție, pe lîngă cunoștințele în domeniul ales, studentul trebuie să aibă o cunoaștere rezonabilă a materiei și îndemînării, împreună cu interesul și aprecierea, cu privire la: lumea în care trăim, inclusiv cea organică și anorganică, însuflețită și neînsuflețită; domeniul relațiilor personale și sociale; produsele literare, lingvistice și artistice ale civilizației noastre; și instrumentele necesare pentru acumularea acestora"[29]. Studenții trebuie să cunoască „resursele majore ale plăcerii intelectuale și estetice, ca să poată cunoaște natura, literatura, muzica și artele frumoase suficient de bine pentru a alege plăcerile superioare față de cele inferioare". Ei trebuie să dobîndească „cunoașterea elementelor de bază din fiecare dintre următoarele patru domenii: științele naturii; științele sociale; limbă și literatură; arte frumoase"[30].

O asemenea referire la domeniile principale ale culturii implică o cunoaștere a relațiilor organizate care există între științe și arte. Orice încercare de a discuta artele în amănunțime se poticnește, totuși, curînd în probleme de terminologie și grupare. Pînă acum, artele vizuale au jucat un rol atît de mic în programul de învățămînt al colegiilor umaniste încît nu a fost nevoie de subîmpărțire. Un curs de „istoria și aprecierea artei" era adesea de ajuns, și chiar și acesta lipsea de multe ori. Învățămîntul de artă în colegii se dezvoltă acum rapid, și acesta ridică problema cum să fie subîmpărțit și organizat cît mai bine: pe bază istorică, creatoare, critică sau pe vreo altă bază. De asemenea, el ridică probleme în ceea ce

[29] Rollins College: *Report of the Curriculum Conference* (Winter Park, Fla., 1931), p. 11.

[30] *Ibid.*, p. 37.

privește relația dintre artele vizuale și celelalte arte.

În Raportul Harvard despre *General Education in a Free Society*[31], capitolul IV se ocupă de „Zonele învățămîntului general; școlile secundare". Sînt menționate trei zone principale; „umanistica", „studiile sociale", „știința și matematica". Umanistica este socotită a include engleza și „artele". „Prin arte", spun autorii, „înțelegem în primul rînd muzica, pictura, desenul și modelajul. Desigur, nu negăm valoarea dansului, a arhitecturii și a celorlalte arte; dar acum ne preocupă învățămîntul general în școli și ceea ce s-a predat și se poate preda de obicei acolo... Fericirea... oamenilor va fi sporită sau micșorată de prezența sau absența sensibiltății estetice față de muzică și artele frumoase, precum și față de literatură." Astfel muzica și literatura sînt arte, dar nu „arte frumoase". Termenul „arte frumoase" este folosit alternativ cu „arte vizuale". În „General Education in Harvard College" (Cap. V), se acordă din nou un loc de frunte „umanisticii". Ea este din nou delimitată de studiile sociale și de știință. (Mai demult, după cum am văzut, umanistica cuprindea științele care se ocupau de om și natură, spre deosebire de teologie.) Umanistica trebuie să includă acum nu numai engleza, dar și „marile texte de literatură", literatura comparată, filozofia, artele frumoase, și muzica. „Cererea artelor frumoase în învățămîntul general se bazează pe mai multe presupuneri: mai întîi pe faptul că funcția învățămîntului este aceea de a ne dezvolta facultățile de percepție și înțelegere; în al doilea rînd, că operele percepute vizual (arhitectură, sculptură și pictură) constituie o parte însemnată a culturii umane."[32] Puțini studenți „au fost puși vreodată în fața artelor vizuale"; de aceea colegiul trebuie să-i familiarizeze „pe cît mai mulți studenți posibil cu artele vizuale, printr-o introducere sistematică a lor în sălile de clasă".

---

[31] Cambridge, Harvard U. Press (1945), p. 103 (de P. H. Buck și alții).
[32] *Ibid.*, p. 211.

Noțiunile cuprinzînd clasificarea artelor și relația artelor cu științele sînt astfel încă vii în discuțiile privind programul de învățămînt al colegiilor și școlilor secundare, în ciuda tendinței de a privi cu dispreț „organizarea logică a materiilor" pe treptele inferioare ale programului de învățămînt.

Chiar și atunci cînd programul de învățămînt este planificat în special în funcție de activități și experiențe, e bine ca cel care planifică cursurile să aibă în minte o înțelegere a „organizării logice a materiilor", astfel încît să-și dea seama de ceea ce intră în cursurile contopite și în unitățile complexe. Materiile ca atare ar putea să nu apară în programa analitică rezultată, dar educatorul trebuie să-și dea seama de ele, ca o listă clasificată de eventuale ingrediente, și ca încă un mod de a organiza experiența pe trepte intelectuale avansate. În acest fel, estetica poate contribui indirect la alcătuirea programului de învățămînt, oferind educatorului un sistem logic perfecționat asupra artelor și științelor. El poate recurge la ea pentru propria sa lămurire intelectuală, fără să o urmeze direct în subîmpărțirea învățămîntului. Fără o asemenea înțelegere clară a relațiilor inerente în arte, ca activități și produse ale adulților, educatorul poate cu mai multă ușurință să greșească omițînd zone importante și neglijînd căi importante de integrare a factorului artistic cu ceilalți factori ai unei experiențe diversificate.

„Experiențele" și „activitățile" alcătuite și conduse de profesorul modern în colaborare cu studenții săi nu sînt cu totul ceva nou. Ele sînt reveniri de la atitudinile extrem de specializate ale adulților moderni față de artă și științe la ceva mai simplu și nediferențiat, semănînd în unele privințe cu însăși condiția artelor și științelor din trecut. Această întoarcere este în general o măsură înțeleaptă și fortificantă, aducînd experiențele artei mai aproape de preocupările și capacitățile tinerilor studenți. Dar ea nu trebuie să fie opusă în mod prea categoric organizării logice a artelor și științelor, care poate și ea să devină realistă și funcțională pentru alte sfere de activi-

tate. Cînd profesorii şi cei care întocmesc programele de învăţămînt gîndesc în mod prea exclusiv în funcţie de activităţi şi unităţi, adaptate doar după cadre de referinţă atît de schimbătoare cum ar fi „preocupările copiilor" şi „situaţiile sociale", ei sînt în pericol de a reacţiona în extrema opusă disciplinei academice. Ei riscă un nou gen de confuzie, substituind episoade detaşate în locul progresului sistematic într-o materie, multilateralitate dezordonată în locul obiceiurilor de perseverenţă şi sinteză raţională. Ambele extreme pot fi evitate, dacă metoda „activităţii" este făcută să conducă treptat spre o înţelegere mai limpede a relaţiilor logice şi a metodelor de sistematizare, pentru studenţii capabili să le înveţe.

„Învăţămîntul progresiv" este uneori acuzat că neglijează conţinutul sau materia, preocupîndu-se în mod exagerat de metodele din clasă şi de personalitatea copilului. De obicei acest lucru nu este adevărat, dar se întîmplă în cazuri extreme. Cînd faptele şi îndemînările sînt dobîndite într-o serie de experienţe diverse, s-ar putea ca ele să fie lipsite de continuitate în mintea studentului, nedobîndind organizarea logică care le dă stabilitate şi semnificaţie largă. Ele pot căpăta doar un gen personal, episodic, de organizare, în funcţie de o situaţie nemijlocită sau alta. La un nivel intelectual mai înalt se cer căi mai stabile, mai generalizate de integrare a faptelor şi îndemînărilor, inclusiv ordinea logică, cea cronologică şi cea geografică. Dobîndirea lor, ca moduri de a integra experienţe succesive, nu trebuie întîrziată prea mult. De asemenea, dorinţa firească a studenţilor capabili de a realiza un progres intensiv, specializat, într-o singură materie nu trebuie să fie întotdeauna sacrificată pentru „îmbogăţirea" sau diversificarea activităţilor prezente.

Un program de studii oportun pentru nivelurile superioare ale învăţămîntului general este acela care urmează în oarecare măsură organizarea logică a materiei; care dă studentului o oarecare posibilitate să înţeleagă relaţiile dintre arte şi ştiinţe în cultura modernă, şi să se specializeze oarecum în anumite materii. Acesta nu este singurul principiu care ar trebui să fie urmat în organizarea programului de învăţămînt dar este unul dintre ele. El ar trebui să fie combinat în mod flexibil cu alte concepţii ale vieţii contemporane, trecînd astfel peste liniile de despărţire dintre materii. Chiar şi în cursurile de „orientare", care evită şi corijează specializarea excesivă, se poate prezenta organizarea logică a materiilor. Un gen de curs de orientare încearcă să-i dea studentului o imagine cuprinzătoare a relaţiilor dintre arte şi ştiinţe. Un altul abordează civilizaţia contemporană din punct de vedere istoric. Un al treilea selectează anumite condiţii şi probleme majore ale lumii moderne, cum ar fi cele întîlnite în urbanistică, şi le analizează fără să ţină seama de barierele tradiţionale dintre materii.

Acest compromis şi această ajustare a metodelor se aplică acum în programul de învăţămînt al universităţilor moderne. Ele urmează în oarecare măsură împărţirea pe materii, în arte şi în alte domenii, dar nu în mod exclusiv. O privire aruncată asupra titlurilor diferitelor cursuri dintr-o mare universitate va dezvălui mai multe baze de împărţire şi clasificare. Exemplele următoare sînt luate din *Bulletins of Information* de la Columbia University, inclusiv cele de la Barnard College şi Teachers College.

Clasificările teoretice ale artelor sînt exprimate în titluri de secţii cum ar fi: arte frumoase şi arheologie; teatru; muzică. Arhitectura are o şcoală profesională proprie. Muzica este combinată cu artele frumoase şi arheologia pentru a forma un sector al universităţii, o unitate administrativă mai mare decît o secţie. Distincţia dintre arte sau grupuri de arte nu este singura bază. Combinînd arheologia cu artele frumoase, universitatea adaugă o ştiinţă istorică şi indică faptul că modalitatea de abordare a acestei secţii combinate este în mare măsură istorică. Teachers College combină „artele frumoase şi industriale", şi tratează „muzica şi educaţia muzicală" ca o secţie separată.

În privința literaturii, împărțirile dintre arte sînt de obicei subordonate împărțirilor pe limbi — mijloacele specifice ale artei literare. Rareori se întîlnește o secție universitară de poezie, sau chiar un curs de poezie în general. (Filozofia, la Barnard College, cuprinde un curs de „estetica poeziei și prozei"). Împărțirea este de obicei făcută pe baza limbii folosite, cum ar fi engleză, franceză sau limbi romanice, germană sau limbi și literaturi germanice, greacă și latină sau limbi și literaturi clasice etc. Aceasta fărîmițează arta literaturii în domenii foarte diferite. O tendință opusă este înființarea de secții și cursuri de literatură comparată, folosind texte traduse. În acestea cursurile pot fi împărțite în funcție de artă sau tipul de formă (dramatic, epic etc.), sau în funcție de perioadă și cultură (literatură orientală, literatura Renașterii etc.).

Subîmpărțirea în cursuri separate din cadrul unei secții se face pe mai multe baze diferite, dintre care următoarele sînt cele mai frecvente:

(a) *Istorică; cronologică; biografică:* de exemplu, artă antică; artă islamică; Chaucer și epoca sa; proza medievală; muzica barocă.

(b) *Teoretică; tipuri de formă sau desen într-o anumită artă; principii; critică și apreciere:* de exemplu, bazele desenului (în artele frumoase); desen și stil în muzică; muzica în cultura generală; lectura și critica literaturii.

(c) *Tehnici; metode de producere și de interpretare; practicarea artelor* de exemplu, armonie; compoziție; orchestrație (în muzică)[33]; pian elementar; pictura în acuarelă; țesături; actorie; scris creator; atelier de creație radiofonică.

(d) *Predarea artelor; metode educative la diferite niveluri de vîrstă:* de exemplu, predarea și urmărirea muzicii instrumentale; predarea artei în

[33] Asemenea studii de muzică sînt de obicei clasate drept „teorie", prin contrast cu practica instrumentală sau vocală. Dar ele sînt predate de obicei ca o parte a tehnicii de compoziție; nu ca „teorie pură", de dragul înțelegerii și aprecierii.

școala elementară; predarea compunerii în limba engleză în școlile secundare.

Problema didactică de subîmpărțire a pregătirii în domeniul artelor este astfel complicată de mai mulți factori, care nu apar în clasificarea teoretică a artelor. Pe lîngă gruparea și împărțirea artelor înseși, în funcție de mijloace de expresie, tehnici, forme etc., educatorul trebuie să le organizeze în funcție de *diferitele moduri de abordare și niveluri de vîrstă.* El trebuie să facă deosebire între predarea muzicii sau compunerii în limba engleză la nivel elementar și aceea la nivel secundar sau univeristar. Există, de asemenea, cursuri pentru viitorii profesori, despre modul cum să predea o anumită artă unui grup de elevi de o anumită vîrstă. Educatorul trebuie să aleagă unele cursuri pe bază istorică și altele pe bază teoretică sau practică, cînd se ocupă de aceeași artă sau grup de arte. Alegerea bazelor este determinată de scopul dominant al școlii și de interesele profesorilor și studenților; de exemplu, într-o academie profesională de artă sau muzică, vor predomina cursurile practice. Într-un colegiu de arte liberale, predomină de obicei istoria și aprecierea artelor. Aceste scopuri și interese determină nu numai împărțirea materiei pe cursuri, dar și organizarea și accentul pus în fiecare curs. Deoarece există atît de multe baze de care trebuie să se țină seama în învățămînt, nici una dintre ele nu este de obicei împinsă prea departe. Subîmpărțirea artelor are acum tendința să fie destul de vagă și de brută, fără o definiție clară a denumirii clasei sau indicarea bazei după care se face împărțirea. Pe măsură ce învățămîntul artelor se dezvoltă, va trebui să se acorde tot mai multă atenție problemei cum pot fi ele mai bine subîmpărțite în cursuri, grupe și serii de cursuri[34].

[34] Învățămîntul de artă la diferite niveluri este discutat mai amplu în lucrarea autorului, *Art Education: Its Philosophy and Psychology* (New York, Liberal Arts Press; Bobbs-Merill Co., 1956).

VII
COMPARAREA ARTELOR ÎN FUNCȚIE DE MATERIAL SAU MIJLOC DE EXPRESIE

1. Baze de clasificare

După ce am urmărit succesiunea istorică a principalelor sisteme filozofice ale artelor, să examinăm acum mai atent noțiunile folosite pentru alcătuirea acestor sisteme și să comparăm artele în moduri mai puțin sistematice. Acestea sînt numite *baze* sau *principii* de clasificare și împărțire[1].

Ce este o „bază" pentru clasificarea artelor? Este o caracteristică extrem de generală, care se spune că se găsește în toate artele sau în multe dintre ele și cu privire la care artele se spune că se aseamănă sau diferă unele de altele. La fel

[1] Amintim cititorului că acești termeni au un înțeles ușor diferit. „Clasificare" se referă la gruparea cazurilor particulare și a grupelor mici în categorii mai mari; „împărțire", la separarea grupelor mari în grupe mai mici și cazuri particulare. „Împărțire" este mai exact pentru a descrie procesul prin care arta sau arta frumoasă este scindată în diferite subdiviziuni, și este folosit mai mult de teoreticienii germani. „Clasificarea artelor" este mai familiar în engleză, și vom continua să-l folosim. Rezultatul ambelor procedee poate fi identic, și aceleași noțiuni sînt folosite ca baze în amîndouă. R. F. Piper, în „Clasificarea artelor", *Encyclopedia of the Arts* (New York, 1946), p. 229, le numește „principii de clasificare". Noi le vom numi „baze", ca fiind mai aproape de termenul logic *fundamentum divisionis*, și pentru a le deosebi de principiile logice sau regulile de clasificare în general.

cum animalele sînt deosebite în funcție de sistemul lor circulator, de hrană, de habitat etc., artele sînt deosebite în funcție de mediu, de procedeu de fabricație, de simțul căruia i se adresează etc.

La sfîrșitul capitolului IV, am început să analizăm bazele folosite în clasificarea artelor. Studiul despre arte „frumoase" și „utile" ne-a condus să observăm trei baze folosite mai frecvent: (a) natura și funcțiile destinate produsului; (b) simțul căruia i se adresează în primul rînd; (c) procesul cuprins în producere sau execuție. Am văzut că aceste baze pot fi folosite în diferite ordini, avînd drept rezultat diferite scheme de clasificare. Un studiu mai extins al sistemelor germane cu privire la arte ne-a oferit cîteva baze suplimentare și o înțelegere a modului cum au fost folosite.

Prin examinarea sistematică a acestor baze, vom căuta acum să dobîndim o imagine mai clară a căilor posibile de comparare a artelor — temeiurile pe care se pot nota asemănările și deosebirile — precum și să vedem cum poate fi folosită și ce limite are fiecare bază. Nici una nu este cu totul adecvată în sine. Fiecare ne poate conduce un timp pe calea evidențierii asemănărilor și deosebirilor importante; apoi devine mai puțin semnificativă ca instrument de comparație. Recurgînd la alta, sîntem conduși iarăși o bucată de drum în explorarea artelor, ajungînd de asemenea la niște limite. Fiecare are foloase atît practice cît și teoretice. Fiecare exprimă și rezultă dintr-o anumită atitudine față de arte; un anumit mod de a fi interesat de ele. Fiecare poate fi folosită singură, pentru a făuri o clasificare concisă, separată, a artelor. De regulă, se folosesc mai multe combinate, fie (a) una după alta pe diferite trepte ale unei scheme tematice, fie (b) simultan ca diferite coordonate, verticale și orizontale, ale unui tabel ca acela al lui Urries y Azara. Vom continua prin a analiza avantajele și dezavantajele de a le utiliza pe fiecare separat și de a le combina în diferite feluri.

Analizînd aceste noțiuni una după alta, va trebui adesea să negăm calitățile pe care s-a pretins

că le au; să negăm că ar fi adecvate pentru o împărţire sistematică a artelor. Aceasta nu va implica o atitudine complet negativă faţă de ele. Multe dintre ele servesc foarte bine pentru a deosebi unele arte de altele, dacă nu chiar toate artele. Multe dintre ele sînt sugestive ca ipoteze în alte direcţii. Ele pot evidenţia contraste concludente între diferite tipuri de artă, sau diferite tipuri de artişti, dacă nu chiar între toate artele ca atare. Pe lîngă examinarea bazelor deja propuse, vom încerca şi unele distincţii suplimentare în cadrul fiecărei categorii.

2. Natura mijlocului de expresie

Aceasta este una dintre cele mai obişnuite baze pentru denumirea, definirea şi clasificarea artelor. Ea duce la noţiuni asupra unor arte cum ar fi „pictura", „bijuteria", „arta metalului" şi „ceramica". Rareori este omisă din clasificarea sistematică, deşi unii filozofi o minimalizează ca fiind superficială. Bosanquet, pe de altă parte, subliniază materialul fizic ca avînd mare influenţă în determinarea cursului creaţiei artistice. Lucrînd cu un anumit mijloc de expresie, susţine el, artistul învaţă să-l iubească şi să-i cultive calităţile, cum ar fi cele ale lemnului, argilei şi fierului[2]. În definirea unei arte, se menţionează de obicei materialele ei. Astfel, J. A. Symonds spune că „sculptura foloseşte piatra, lemnul, argila, metalele preţioase, pentru a modela forme, detaşate şi independente, sau ridicate în relief pe o suprafaţă plană"[3]. „Fiecare artă", remarcă el în general, „foloseşte un mijloc de expresie special, ascultînd de legile de frumuseţe proprii acelui mijloc de expresie. Vehiculele artelor, în general vorbind, sînt substanţe solide (ca fildeşul, piatra, lemnul, metalul), pigmenţi, sunete şi cuvinte. Mînuirea

[2] *Three Lectures on Aesthetic*, p. 58.

[3] „The Provinces of the Several Arts", *Essays Speculative and Suggestive* (Londra, Chapman and Hall, 1890), I, 124 şi urm.

măiestrită a acestor vehicule şi realizarea tipurilor lor caracteristice de frumuseţe au ajuns să fie privite ca preocuparea supremă a meşteşugarului".

Acest mod de clasificare a artelor, a cursurilor de pregătire, a cărţilor, echipamentului, dispozitivelor etc., pentru studierea lor, este în mod special potrivit intereselor artistului care le practică şi celor ale studentului şi profesorului de tehnică artistică. Este important pentru ei să afle, atît prin mînuire directă cît şi prin informare, proprietăţile speciale ale materialelor pe care doresc să le controleze — ce efecte pot fi obţinute cu ele, şi cum; ce obstacole şi pericole survin; care efecte sînt cele mai uşoare, şi care sînt mai grele sau imposibile.

Mijloacele artei au fost clasificate în diferite feluri. Kant, după cum am văzut, a început cu ideea că în comunicarea orală intră trei moduri de expresie: cuvînt, gest şi ton. Prin analogie, el a grupat artele frumoase ca arte ale vorbirii, arte plastice sau ale formei şi arte ale jocului frumos al senzaţiilor. „Gestul", aplicat artelor formei (*bildenden*), include mişcările unui sculptor cînd sculptează sau ale unui pictor cînd pictează. Kant nu a subliniat gesturile direct exprimate prin dans, dar a ţinut seama de ele menţionînd dansul ca o artă combinată. Dessoir îşi încheie capitolul despre sistemul artelor declarînd, „în gesturi, tonuri, cuvinte, forme şi imagini spaţiale abstracte, avem limbajele în care vorbeşte arta. Prin aceste mijloace de expresie se determină în primul rînd individualitatea ei"[4]. În capitolele sale ulterioare asupra diverselor arte, muzica, dansul mimat şi artele teatrale sînt grupate împreună pentru că folosesc tonul şi gestul; ramurile literaturii sînt grupate sub denumirea de „arte ale cuvîntului"; arhitectura, sculptura, pictura şi artele grafice sub „artă a spaţiului" (*Raumkunst*) şi „artă a formei" sau „imaginii" (*Bildkunst*). Această împărţire aproximativă este adecvată pentru a organiza o cercetare, şi Dessoir îşi dă seama că există multe

[4] *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, p. 261.

suprapuneri: de exemplu, că spaţiul şi forma solidă intră nu numai în „arta plastică" ci şi în dans şi teatru.

Aplicînd această bază de clasificare, întîmpinăm îndată dificultăţi. Există mai multe interpretări diferite ale termenilor „mijloc de expresie" şi „material", şi fiecare dintre ele împarte artele în mod diferit. Trebuie oare să fie înţelese într-un sens strict *fizic* (ca piatra, colorantul etc.) sau şi într-un sens *psihologic*?[5] Ambele sînt folosite cu privire la materialele artei; spunînd că imaginile senzoriale, dorinţele şi sentimentele sînt materiale ale poeziei, folosim „materiale" într-un sens larg, incluzînd datele psihologice. Deoarece noţiunea de „mijloc de expresie" este interpretată în mai multe feluri diferite, ea acoperă mai multe baze diferite de împărţire.

3. Materiale fizice şi instrumente

Să ne gîndim o clipă la ce se întîmplă dacă interpretăm „mijloc de expresie" sau „material" într-un sens strict fizic, ca genul de materie din care este făcută o operă de artă. Pare să meargă destul de bine pentru a face deosebirea între unele dintre artele vizuale: de exemplu, între ceramică (folosind argila), sticlăria (sticla), lucrarea metalelor (metale), aurăria (aur) etc. Arta picturii este şi ea împărţită în pictură în ulei, pictură în acuarelă, şi aşa mai departe, în funcţie de materialele fizice. Undele luminoase pe care un tablou le reflectă către ochi, şi undele sonore pe care un pian le trimite spre urechi, sînt fenomene fizice, dar nu materiale. Ca parte a mijlocului de expresie fizic, ele ajută să deosebim artele vizuale de cele auditive.

[5] „Mijloc" [de expresie] este definit în Webster (def. 3) ca „acel lucru prin care se realizează, se transmite, sau se îndeplineşte ceva; un mijloc sau canal intermediar; instrument". „Material" nu este neapărat materie fizică; el poate fi „substanţa sau substanţele, sau părţile, bunurile, marfa etc., din care ceva este compus sau poate fi făcut; ca, materiale brute... Date de orice fel, cum ar fi note, documente, schiţe etc., care pot fi modelate într-o formă mai finisată.;... Aparatura sau instrumentele necesare pentru a face ceva; ca, materiale de scris".

Termenul „materiale brute" se aplică materialelor într-o stare relativ brută, neprelucrată, înainte de a fi organizate de către artist. Vopseaua din tuburi, găleţile sau grămezile de coloranţi sînt un material brut în acest sens, chiar dacă fabricantul de vopsele le-a dat o formă chimică complexă. Ideea de „brut" este întotdeauna ceva relativ, exprimînd un contrast între materialul în starea în care un anumit artist începe să-l folosească şi în starea în care îl termină. În industrie, unele materiale sînt numite „semifabricate". Şi acest lucru este ceva relativ, însă util pentru a desemna un stadiu intermediar. Sulurile de fibre şi cupoanele de stofă sînt semifabricate în comparaţie cu baloturile de bumbac, dar ele constituie materiale brute pentru fabricantul de confecţii. Unii artişti se ocupă de materiale în diferite stadii de prelucrare. Un decorator de interioare poate aranja mobile finisate sau complet „prelucrate", sau poate dirija construirea şi tapiţarea mobilei însăşi, din mostre de ţesături, lemn şi metal.

Volkelt a exprimat această diferenţă dintre arte cu oarecare minuţiozitate exagerată, clasificîndu-le ca „arte cu formaţie de gradul întîi" şi „arte cu formaţie de gradul doi". Sculptura şi pictura, folosind materiale relativ neformate, ilustrează primul tip; în timp ce dansul şi arta grădinilor, folosind trupuri omeneşti şi plante, îl ilustrează pe cel de-al doilea. Poezia, folosind cuvinte, este de gradul al doilea, în timp ce muzica, folosind material tonal, este de gradul întîi. (Aceasta din urmă este discutabilă, deoarece tonurile muzicale pe care le aranjează un compozitor au fost în prealabil organizate în game, timbruri instrumentale precise etc.) Împărţirea lui Volkelt în două categorii distincte de arte pe această bază este prea simplă şi rigidă; există multe gradaţii intermediare şi practici diferite în cadrul unei arte date. Dar este important să ne întrebăm, cu privire la opera unui artist anume, în ce stadiu de

dezvoltare şi-a primit materialele şi în ce stadiu le-a lăsat. Uneori un autor sau compozitor — Shakespeare şi Liszt, de exemplu — ia povestiri sau cîntece populare existente şi le reorganizează. Un urbanist gîndeşte în funcţie de case complete şi chiar de cartiere. Este important, prin contrast, că pictura, sculptura şi multe meşteşuguri încep cu materiale fizice într-o stare foarte brută, şi că un artist le poate duce spre desăvîrşire.

Pe lîngă materiale brute şi semiprelucrate, noţiunea de mijloc de expresie fizic este concepută adesea să cuprindă *instrumente şi unelte*. Mijlocul de expresie al sculptorului cuprinde deci atît marmura cît şi dalta. Cel al muzicianului este pianul sau vioara, cu genul specific de tonuri care ies din acestea, mai curînd decît „sunetul" sau „tonul" în general. Astfel, muzica a fost descrisă ca „frecarea părului de cal pe catgut". Un compozitor poate să scrie pentru pian, sau orchestră, voce de soprană, sau alt mijloc de expresie anume. Interpretul şi compozitorul trebuie amîndoi să înveţe să folosească acest anumit mijloc de expresie. El are întotdeauna o bază fizică, fie coardele viorii sau coardele vocale, şi este de obicei un mecanism complex. În acest sens, muzicianul modern utilizează materiale extrem de organizate, cum ar fi un pian sau o orgă cu tuburi. Unele arte, cum ar fi cinematograful, utilizează instrumente şi mai complexe. Altele sînt variabile şi schimbătoare în această privinţă; olarul indian mai foloseşte încă unelte simple, pe cînd olăritul ca artă citadină foloseşte cuptoare electrice şi aparate ştiinţifice de măsură. Unele instrumente sînt specifice anumitor arte (cum este vioara pentru muzică), pe cînd altele sînt folosite în mai multe arte — glasul în muzică şi teatru; pensula în pictură şi ceramică; ciocanul de lemn în sculptură şi arhitectură.

Corpul omenesc este într-adevăr principalul mijloc de expresie fizic al dansului, cîntecului şi al artei dramatice. Înfăţişarea, atitudinea, glasul şi personalitatea interpretului sînt părţi vitale ale mijlocului de expresie pe care compozitorul, dra-

maturgul sau coregraful trebuie să se bazeze. Ele sînt atît fizice cît şi psihologice, şi supuse doar în parte controlului său. În teatru, arta regizorului de scenă răspunde în mod mai direct de acestea. Creşterea animalelor foloseşte corpurile animalelor ca mijloc de expresie, adesea în scopuri estetice, cum ar fi în cazul păsărelelor decorative şi al peştişorilor aurii.

Uneori, deci, se poate face o distincţie între artele care folosesc materiale fizice simple şi cele care folosesc materiale fizice complexe; de asemenea, între cele care folosesc doar materiale neînsufleţite şi cele care folosesc plante, animale sau oameni vii. În alte cazuri distincţia este greu de făcut, din cauza varietăţii de materiale şi unelte folosite într-o anumită artă, şi repetarea unora în diferite arte.

Fiecare artă foloseşte mai multe materiale fizice, chiar dacă pune accentul în mod deosebit pe unul şi este denumită după el. Ceramica nu foloseşte numai argilă, ci şi smalţuri şi alte materii colorante. Unele arte folosesc un număr mare de materiale: în special arhitectura, arta mobilierului şi arta costumului. Multe arte de astăzi folosesc materiale noi — plastice, sintetice, film fotografic, lumini fluorescente etc. O clasificare a acestor arte pe baza materialelor folosite ar fi efemeră şi greoaie.

Unele materiale au relativ puţine utilizări artistice diferite — diamantele, de exemplu. De aceea, este mai corect să vorbim despre *arta* tăierii diamantelor. În culturile primitive simple, fiecare material este folosit relativ în puţine feluri, astfel încît se poate vorbi mai corect despre arta ceramicii sau olăritului, arta lucrării metalului şi aşa mai departe. Dar astăzi, fiecare material dintr-o lungă listă de materiale este folosit în numeroase arte diferite. Lemnul este folosit în cioplitoria sculpturală în lemn, în arhitectură, mobilier, ustensile, viori, şi în executarea gravurilor în lemn, a ţesăturilor imprimate şi a numeroase alte produse. De aceea, nu există o anumită artă a lucrării lemnului. Vopseaua, desigur, este şi ea folosită în

multe arte și industrii. A vorbi de „arta vopselei" sau chiar de „arta vopselei în ulei" este ambiguu dacă contextul nu indică un anumit gen de produs, cum ar fi picturile și nu casele.

Clasificarea artelor în funcție de materialul fizic tinde să ascundă faptul că tipuri similare de produse pot fi făcute în materiale foarte diferite. Există o înrudire, în funcție de forma estetică, între toate felurile de reprezentare picturală, fie că sînt făcute cu vopsele, tuș, mozaic, tapiserie, email, vitraliu, nisip colorat sau peliculă fotografică. Împărțind artele pe baza materialului fizic, se separă complet aceste tipuri de realizare a unui tablou, atît în practică cît și în teorie. Aceasta influențează școlile să le predea în cursuri separate, și muzeele să depoziteze exemplare din ele în galerii separate, astfel încît compararea lor devine dificilă și fiecare este privită într-un mod izolat.

Clasificînd artele pe baza mijlocului de expresie, schimbăm uneori aproape inconștient înțelesul termenului „mijloc de expresie", astfel încît să se adapteze faptelor. Din cauză că materialul specific pare important în cazul picturii, sculpturii și al meșteșugurilor, le deosebim pe această bază. Din cauză că el pare mai puțin important sau distinctiv în cazul muzicii și literaturii, ignorăm materialul fizic și ne gîndim la „mijlocul de expresie" într-un sens mai psihologic. Muzica este uneori caracterizată drept arta care folosește *tonuri*, iar literatura ca arta care folosește *cuvinte*. Ambele aceste noțiuni cuprind un element psihologic. Tonurile muzicale nu sînt simple unde sonore de o anumită frecvență, ci unde sonore interpretate uman, cu calități ca înălțime și timbru[6]. Cuvintele se spune că sînt mijlocul de expresie al literaturii; dar cuvintele nu sînt doar obiecte fizice. Înțelesul unui cuvînt sau al unui poem rămîne de obicei neschimbat, indiferent de materialul în care este scris, gravat sau rostit. Prin uzanța socială, același sau aproape același înțeles este atribuit mai multor simboluri diferite, care sînt diferite atît prin material cît și prin calitățile senzoriale: cuvintelor echivalente din diferite limbi, și caracterelor vizibile de diferite forme. Arta literaturii este denumită în funcție de o serie de aceste simboluri — litere; dar ele nu sînt singurul mijloc de expresie posibil al artei literare. Materialele fizice care produc unde luminoase sau sonore trebuie să fie folosite în literatură, ca în orice artă, dar substanța folosită este facultativă, variabilă și fără nici o însemnătate în distingerea literaturii ca artă. Cînd trecem la o interpretare psihologică a „mijlocului de expresie" în discutarea literaturii și muzicii, ne conformăm faptelor, dar baza noastră de clasificare devine oarecum inconsecventă și ilogică.

[6] „Ton": „Sunet vocal sau muzical, sau îndeosebi calitate sonoră; un sunet considerat că are un anumit caracter; ca... un ton jos, înalt, puternic, slab, dulce sau aspru" (Webster).

4. Mijlocul de expresie ca imagini senzoriale prezentate

Pentru a face comparația mai consecventă și a ne ridica mai presus de multiplicitatea copleșitoare a materialelor folosite, încercăm uneori să așezăm noțiunea de mijloc de expresie pe o bază psihologică mai abstractă. Astfel spunem că pictura folosește mai curînd *culoare* decît coloranți; și sculptura *formă solidă* decît marmură sau bronz. Noțiunea de „culoare", ca și aceea de ton muzical, implică un gen de imagine senzorială care poate fi produsă de mai mulți agenți externi diferiți. Clasificînd diferitele arte în funcție de mijlocul de expresie, putem astfel să nu ținem seama de materialului fizic, și să încercăm în schimb să enumerăm diferite grupuri de calități abstracte de care se preocupă fiecare artă în mod deosebit. Astfel mijlocul de expresie al picturii se spune că include nu numai culoarea, ci și linia, lumina și umbra, precum și alte calități vizuale[7]. Aceasta

[7] *Cf.* Distincția lui Schasler între material și mijloc de expresie. De asemenea, J. Dewey, *Art as Experience*, Cap. IX, X.

ne conduce mai departe pe cu totul altă linie de gîndire și are drept rezultat un gen de clasificare foarte diferit. *Poetica* lui Aristotel începe în acest fel, deosebind anumite arte care folosesc „culoarea și forma (σχήμασι), sau vocea“, de altele care folosesc „ritmul, limba sau armonia“.

Așa cum sînt resimțite în artă sau aiurea, calitățile senzoriale sînt de obicei „încărcate afectiv“ sau amestecate cu reacții emoționale. De exemplu, un sunet este resimțit nu numai ca înalt sau grav, dar și ca aspru, melodios și altele de acest gen[8]. Căutînd să analizeze forma artistică în elementele ei psihologice de bază, unii teoreticieni au încercat să elimine afectele și să distingă diferite tipuri de imagine sau percepție senzorială. Acestea sînt uneori numite „elemente artistice“, și alteori „componente al formei estetice“[9].

Ca atare, ele sînt uneori deosebite de „mijlocul de expresie“ al unei arte (conceput ca materialul ei fizic), și alteori incluse sub denumirea de mijloc de expresie. T. M. Greene face o deosebire între „mijlocul de expresie primar și cel secundar“, primul fiind „mijlocul de expresie parțial sau total senzorial care este direct manipulat de artist“[10]. „Mijlocul de expresie primar al arhitecturii“, spune el, „este constituit din corpuri tridimensionale și din goluri.“ „Mijlocul de expresie senzorial al sculpturii este un corp tridimensional, cel al picturii o suprafață bidimensională... Principalul mijloc de expresie al literaturii sînt cuvintele într-o relație semnificativă.“ Principalul mijloc de expresie al compozitorului (spre deosebire de materialul său brut, care este sunetul și tăcerea) „constă din sunete ce pot fi produse și organizate într-un sistem de tonuri înlănțuite muzical, ce pot fi exprimate într-o gamă“. Totuși, Greene continuă să

[8] Roger Fry numește ritmul, lumina, masa, culoarea etc., „elemente emoționale ale desenului“ (*Vision and Design*. Londra, 1920), p. 33.

[9] T. Munro, „Form in the Arts“, *Journal of Aesthetics* (Fall, 1943), p. 11.

[10] *The Arts and the Art of Criticism* (Princeton University Press, 1940), pp. 35 și urm.

înșire principalele mijloace de expresie sculpturală în funcție de materialul fizic: „diferite tipuri de piatră, metal și lemn, fildeș, porțelan, ghips etc.“

Problema analizării tuturor formelor de artă în diferite tipuri de calitate senzorială este complicată în sine, și nici o listă anume nu a fost încă acceptată întru totul. Rămîne problema de a decide de care grup de calități senzoriale se preocupă mai mult fiecare artă. Evident, ele se suprapun în mare măsură. La fel cum lemnul sau piatra se găsesc în multe arte, culoarea și forma solidă se găsesc în multe altele: în arhitectură, sculptură și mobilier, de exemplu. Anumite calități auditive, cum ar fi ritmul și timbrul, se găsesc atît în muzică cît și în literatură, în special cînd aceasta din urmă este citită cu glas tare. Astfel încît calitățile senzoriale abstracte nu oferă o bază simplă și clară pentru împărțirea artelor.

Căutînd să clasificăm calitățile senzoriale, ne gîndim firește în funcție de diversele organe de simț care le percep. Ne gîndim la calitățile vizuale și auditive ale imaginilor, și la cele derivate din simțurile „inferioare“: calitățile tactile, olfactive și gustative. Culoarea (cuprinzînd nuanța, valoarea și saturația cromatică), linia, suprafața și corpul solid sînt atributele recunoscute ale experienței vizuale, sau tipurile de imagine vizuală. (Corpul solid poate fi perceput și prin pipăit, dar noi învățăm să-l percepem vizual prin asociație și deducție). Această modalitate de abordare conduce la o bază larg folosită de clasificare a artelor — aceea a *simțului căruia se adresează în primul rînd*. Pe această bază, după cum am văzut, artele sînt grupate ca vizuale (sau optice), auditive (sau acustice) și audiovizuale (sau optico-acustice). Ne vom ocupa de acest lucru mai tîrziu, în legătură cu natura produsului de artă finit; ca o problemă a felului cum opera de artă se prezintă observatorului. Aici denumirile diferitelor simțuri intervin ca un mijloc de clasificare a tipurilor de calități senzoriale; ajutînd astfel la clasificarea artelor în funcție de mijlocul de expresie. Artele vizuale sînt

cele în care sînt subliniate calitățile vizuale perce-

pute direct, cum ar fi culoarea și linia; artele auditive sînt cele în care sînt subliniate înălțimea, ritmul și alte calități auditive, și așa mai departe. În cadrul acestor grupe, se poate încerca să se specifice mai exact: că arhitectura se preocupă, de exemplu, de volume și goluri sau spații goale; sculptura, de asemenea, de volume, dar mai puțin de spații goale, în special de cele interioare, închise.

În acest punct, literatura apare din nou ca o piedică în calea unei sistematizări. Spunînd că pictura și arhitectura sînt arte vizuale, iar muzica auditivă, ne refeream la calitățile *direct perceptibile sau prezentate*. Linia, lumina și umbra, culoarea sînt vizibile direct în tablou, statuie și clădire; înălțimea sunetului și ritmul sînt auzibile direct în simfonie. Ele nu sînt toate perceptibile în materialul fizic brut, neformat; linia, de exemplu, nu apare în vopsea pînă cînd nu este formată. Dar ele apar în produsul finit într-un mod atît de elementar, larg răspîndit, încît sînt considerate calități ale însuși mijlocului de expresie artistică; ca mijloc de bază pe care le manipulează artistul. Dar cum rămîne cu literatura? Ea este numită uneori artă auditivă, pentru că la început era în întregime orală și mai este și acum adesea rostită cu glas tare[11]. Dar ea este acum cunoscută vizual într-o măsură tot mai mare, mult mai mult decît auditiv, de către oamenii cultivați. O vom numi deci vizuală, sau audiovizuală? Dar formei literare nu-i este esențială nici una dintre calitățile vizuale specifice, în felul în care acestea îi sînt esențiale picturii. Literele pot fi de orice culoare, și cu mare varietate în forma vizuală, sau chiar traduse în caractere Braille pentru perceperea tactilă, fără ca să se modifice substanțial produsul literar. Cînd poezia este citită cu glas tare, calitățile ei auditive sînt prezentate direct ascultătorului și percepute de el ca elemente esențiale ale poemului. Altminteri, ele sînt mai curînd *sugerate*

[11] *Cf.* Dewey, *Art as Experience*, p. 218.

decît prezentate direct; mai curînd *imaginate* decît percepute de cititor. Dacă prin „mijloc de expresie“ înțelegem calități prezentate sau direct perceptibile, atunci această noțiune nu se potrivește prea bine cînd este vorba de literatură. Nu putem spune că un anumit grup din aceste calități este caracteristic literaturii, cum putem face cu privire la celelalte arte. Putem spune doar că sînt facultative și extrem de variabile. Această bază de împărțire nu ne ajută deloc ca să deosebim între ele poezia lirică, epică și dramatică, și aceste ramuri ale literaturii sînt adesea socotite ca arte separate.

Pentru a reține noțiunea de „mijloc de expresie“ ca bază de împărțire, sîntem tentați să-i modificăm din nou înțelesul, astfel încît să cuprindă calități senzoriale prezentate cît și *sugerate*. Volkelt spune:

> Pînă acum percepția senzorială a fost privită doar ca o senzație; trebuie să o socotim și ca o percepție senzorială imaginară. Există și asemenea lucruri ca vedere imaginară, auzire imaginară, pipăit imaginar. Creația artistică poate conduce reprezentarea și conținutul emoțional, nu spre percepția senzorială a senzației, ci spre percepția senzorială imaginară[12].

Ne pomenim atunci descriind literatura ca pe o artă de imagini senzoriale extrem de diversificate, incluzînd imagini tactile, olfactive și alte tipuri de imagini. Și de ce ne-am opri aici? Literatura poate sugera și sentimente, dorințe, noțiuni, deducții și orice alt tip de experiență. Dar ce s-a întîmplat cu noțiunea noastră de „mijloc de expresie?“ S-a extins acum pînă acolo încît să cuprindă toate felurile de înțelesuri sugerate de opera de artă, inclusiv obiectele și persoanele reprezentate.

[12] *Op. cit.*, p. 387.

5. Mijlocul de expresie ca incluzînd subiectul sugerat

Odată cu această nouă concepție asupra mijlocului de expresie, trebuie să ne întoarcem acum și să reconsiderăm ce s-a spus despre celelalte arte. Este oare corect să spunem că mijlocul de expresie al picturii este vizual și că acela al muzicii este auditiv? Pictura poate sugera o gamă largă de experiențe nonvizuale; muzica poate sugera scene vizuale, sentimente, atitudini volitive și așa mai departe.

Această cale este luată explicit de T. M. Greene, extinzînd concepția de mijloc de expresie pentru a cuprinde ceea ce el numește „mijlocul secundar de expresie artistică“[13]. Acesta este „subiectul a cărui interpretare capătă expresie artistică numai indirect, prin organizarea mijlocului de expresie primar“. În consecință, el încearcă să caracterizeze fiecare dintre arte pe această bază. „Mijlocul de expresie sau subiectul secundar al muzicii pure este emoția și voința omenească“. Acela al dansului este emoția și voința omenească, „ca și al muzicii, este emoția și voința omenească“. Evident, noțiunea de mijloc de expresie secundar nu servește la distingerea muzicii de dansul nonmimetic. Cît despre literatură, principalul său mijloc de expresie cuprinde „înțelesurile cuvintelor folosite izolat și în combinaie“. „Înțelesurile lămuritoare ale cuvintelor ne raportează la «obiecte» de un tip sau altul care, împreună, constituie subiectul potențial sau mijlocul de expresie secundar din literatură. Acest mijloc de expresie este mult mai extins și mai variat decît acela al oricărei alte arte... Principalul subiect al arhitecturii îl constituie activitățile sociale ale omului care se cer a fi adăpostite. Sculptura se pretează cel mai bine la reprezentarea corpului omenesc, și nici pictura nu poate reprezenta direct decît universul vizibil al naturii.“ Dar oare este acest lucru logic, sau drept, față de artele vizuale? Cît despre dans, muzică și literatură, nu am restrîns subiectul lor la ceea ce poate fi „reprezentat direct“, ci am inclus tot felul de expresii indirecte ale „stărilor și atitudinilor emoționale interioare“. Acum, dacă avem de gînd să recunoaștem toate acestea, pictura și sculptura au și ele dreptul să-și mărească pretențiile. Oare sculpturile catedralei din Chartres „reprezintă doar corpul omenesc“, sau sugerează un întreg univers al gîndirii și simțirii medievale? Oare picturile lui Giotto, Michelangelo și El Greco „reprezintă doar universul vizibil al naturii“, sau sugerează mult mai mult? Desigur, așa este, și aceste arte nu sînt atît de diferite de literatură în gama subiectelor cum ar vrea Greene să ne facă să credem. Nici gama sugestivă sau expresivă a arhitecturii nu poate fi limitată la activitățile sociale pe care le găzduiește. Încă o dată, catedrala ca formă arhitecturală are o diversitate de expresie aproape nelimitată.

Cînd privim astfel lucrurile, reiese că o concepție extrem de extinsă a mijlocului de expresie izbutește chiar mai puțin decît concepțiile înguste să deosebească artele majore între ele. Fiecare poate, într-un fel sau altul, să sugereze atît de multe tipuri diferite de experiență umană, încît nu mai încape loc pentru o delimitare precisă[14].

6. Proprietățile tehnologice ale mijloacelor de expresie

Întotdeauna se pierde ceva atunci cînd se extinde o noțiune specifică, oarecum îngustă, într-una foarte cuprinzătoare. Cînd lărgim înțelesul termenului „mijloc de expresie“ pentru a cuprinde în-

[13] *Op. cit.*, pp. 35 și urm.

[14] Greene recunoaște (p. 44) că „fiecare artă poate, într-un fel sau altul, să trateze fiecare din tipurile generice de subiecte“, dar insistă că „tipuri diferite sînt fundamentale pentru arte diferite“. Există desigur o diferență de accent; dar „tipurile de bază“ ale lui Greene dau o concepție prea îngustă despre cuprinderea fiecărei arte, ca atunci cînd spune că „subiectul de bază al sculpturii este corpul omenesc în mișcare și în repaus“.

treaga gamă de idei, dorinţe şi sentimente pe care le poate sugera un artist, facem ca termenul să fie mai puţin util în contextul său original. Chiar şi cu calificativele „primar" şi „secundar", o concepţie atît de largă a mijlocului de expresie tinde să întunece o distincţie preţioasă conţinută în înţelesul obişnuit, mai restrîns, al termenului. Aceasta este diferenţa dintre un mijloc de expresie ca „acela prin care se transmite ceva" şi ideile sau experienţele transmise prin el. Un indian, de exemplu, poate transmite un avertisment de primejdie cu ajutorul semnalelor de fum. În acest caz, mijlocul sau mijloacele de expresie şi mesajul transmis sînt cu totul distincte. Mai există şi o altă distincţie utilă, între mijlocul de expresie în sensul de material brut (de exemplu, un bloc de marmură) şi forma organizată sub care apare în statuie[15].

Observatorul şi criticul de artă nu trebuie să se ocupe de mijlocul de expresie „primar" sau materialul brut al artei, separat de forma finită. Din acest punct de vedere, distincţia ar putea foarte bine să pară neînsemnată. Mijlocul de expresie apare acum ca parte integrantă a formei însăşi: marmura, cuvintele, tonurile, culorile nu sînt lăsate în urmă, ci au încetat de a fi doar mijloace sau materiale brute, şi sînt resimţite acum ca părţi esenţiale ale efectului total. El are tendinţa să uite de însuşirile pe care mijlocul de expresie poate să le fi avut *înainte* ca artistul să se ocupe de el, şi să sublinieze însuşirile, pe care acesta le ia în produsul finisat. Această atitudine ajută să se motiveze unele din concepţiile schimbate asupra mijlocului de expresie pe care tocmai le-am analizat: acelea care definesc un mijloc de expresie în funcţie de calităţile senzoriale abstracte şi de altă natură, resimţite în opera de artă sau sugerate de ea. Vopseaua este resimţită ca ceva colorat; marmura ca ceva alb, tern şi solid; sticla

[15] Aici nu sînt subînţelese distincţii ca acelea ce se făceau adesea în vechea antiteză falsă dintre formă şi conţinut, sau formă şi subiect. *Cf.* McMahon, *op. cit.*, p. 167.

ca ceva transparent, subţire şi lustruit. Esteticianul, fiind de obicei în primul rînd un observator şi un critic, şi nu un artist, are tendinţa să abordeze în acest mod mijloacele de expresie ale artei: să le analizeze din punct de vedere psihologic după o listă lungă de însuşiri senzoriale şi de altă natură, resimţite în procesul de a privi sau a asculta o operă de artă. Pentru el, acestea sînt lucrurile importante în privinţa mijlocului de expresie; iar dacă artele trebuie să fie clasificate, vor fi în funcţie de asemenea însuşiri abstracte.

Întrebuinţînd în mod consecvent această metodă, putem ajunge să ne preocupe din ce în ce mai puţin materialele reale din care este făcută o operă de artă, sau procedeul prin care este făcută, atîta timp cît ea prezintă calităţile senzoriale necesare. Din punct de vedere estetic, ajunge să devină neimportant dacă o operă de artă este de fapt făcută din marmură, sau aur, sau vopsea de ulei, atîta timp cît ea prezintă atît de perfect aspectul acelui material, încît nu se poate observa nici o diferenţă. Desigur, multe imitaţii de material sînt extrem de nereuşite pentru un ochi expert, dar metodele ştiinţifice biruie aceste dificultăţi. Statuilor făcute din ghips sau din materiale sintetice noi li se dă o patină convingătoare de bronz sau granit; reproducerile în culori capătă o structură foarte asemănătoare cu cea a picturii în ulei. În domeniul auditiv, tonurile distincte ale viorii, vocii şi pianului sînt reproduse cu tot mai mare fidelitate de radio, film şi picup. Din punctul de vedere al experienţei estetice, natura fizică reală a stimulului exterior poate ajunge să pară lipsită de importanţă, şi psihologul poate să nu ţină seama de ea, concentrîndu-se în schimb asupra problemei de a diferenţia între ele tipurile de calitate senzorială. Astfel, ceea ce a fost de mult timp valabil pentru literatură ajunge să devină tot mai valabil pentru muzică şi chiar pentru artele plastice — şi anume că natura materialului fizic este lipsită de importanţă, neesenţială; şi că natura artei nu poate fi definită în funcţie de folosirea unor anumite materiale.

Urmărind abordarea artei de către observator și critic cu tot mai mult spirit științific, se pare că ne îndepărtăm tot mai mult de aceea a artistului. Amîndouă sînt valabile în felul lor, iar cea a artistului nu trebuie neapărat să predomine. Este o idee falsă și amăgitoare că aprecierea artei trebuie să încerce să capteze din nou experiența completă a artistului, chiar dacă acest lucru ar fi posibil. Sînt două genuri diferite de experiență, și fiecare își are justificarea ei. Dar ar fi o greșeală ca estetica să piardă complet din vedere atitudinea artistului față de arta sa, în loc de a le încorpora pe amîndouă într-o descriere cuprinzătoare.

Atitudinea artistului față de un mijloc de expresie seamănă cu cea a observatorului în anumite privințe, dar în altele nu. Artistul este și el interesat de culorile vopselelor — dar și de felul cum se amestecă și se întind; cum pensulele de diferite mărimi și asprimi le pot aplica în dîre și pete. Primele, calitățile abstracte pe care observatorul le alege ca fiind trăsăturile distinctive ale mijlocului de expresie, îi apar ca rezultate finale spre care trebuie să tindă. Dar el este interesat și de multe alte însușiri ale mijlocului de expresie, pe care observatorul rareori le cunoaște ca atare. Pentru artist și acestea sînt importante, și adesea se află mult mai în centrul atenției sale. Dacă el ar citi descrierea esteticianului făcută asupra mijlocului său de expresie, ar avea senzația că descrierea nu este potrivită; că a omis multe lucruri importante în privința materialelor cu care are de-a face. Aceasta se întîmplă într-o măsură mai mică în cazul literaturii, căci acolo artistul și esteticianul folosesc același mijloc de expresie al cuvintelor; divergența este mai mare în celelalte arte.

Asemenea însușiri ale mijlocului de expresie, care îl interesează pe artist în calitate de artist, pot fi denumite *tehnologice*. Ele sînt proprietăți ale mijlocului de expresie de care trebuie să se țină seama dacă opera de artă trebuie să-și îndeplinească funcțiile ce-i sînt destinate: estetică, utilitară și de altă natură. Ele determină dacă clădirea, scaunul sau statuia vor sta în picioare sau se vor prăbuși; dacă vasul sau vitraliul vor crăpa sau vor rezista presiunii, frigului, căldurii și umidității; dacă haina va fi impermeabilă, rezistentă, și își va menține culoarea și forma. Asemenea calități și opusele lor sînt descrise cu termeni ca asprime și moliciune, tărie și slăbiciune, durabilitate, rezistență, maleabilitate, elasticitate, ductilitate, porozitate, flexibilitate, fragilitate, rezistență la rugină și coroziune, rezistență la căldură și frig, rezistență la molii și termite, conductibilitate electrică, neșifonare la spălat, nedecolorare și așa mai departe. Unele sînt proprietăți mecanice, fizice și chimice, măsurate și evaluate în privința verificării practice; în privința felului cum pot fi folosite și dezvoltate, sau corectate și evitate.

Interpretul muzical și compozitorul sînt amîndoi interesați de proprietățile instrumentului de care se ocupă: vocea omenească, pianul, vioara sau orchestra. Ce efecte pot fi făcute ele să producă, în materie de tempo rapid, ascuțime și profunzime, tonuri susținute și percutante? Prin ce mijloace, cum ar fi o digitație corespunzătoare sau controlul respirației, pot fi produse aceste efecte? Care dintre ele sînt imposibile cu acest instrument? Unele proprietăți tehnologice sînt așadar biologice: fiziologice, botanice sau de altă natură. Compozitorul unei muzici de balet trebuie să înțeleagă posibilitățile corpului omenesc antrenat, în ceea ce privește agilitatea și rezistența; tipurile de mișcări potrivite anatomiei masculine și feminine — puternice și unghiulare sau blînde și curgătoare. Grădinarul și horticultorul peisagist trebuie să țină seama nu numai de felul cum vor arăta diferite plante, dar și care anume se vor dezvolta cel mai bine în condițiile probabile de climă, soare, umiditate, insecte dăunătoare și așa mai departe.

Unele proprietăți sau efecte posibile sînt psihologice și sociale, ca în cazul mijloacelor de expresie ale scriitorului: cuvinte și înțelesurile lor. El trebuie să fie în stare de a prevedea și de a estima, într-o oarecare măsură, care va fi efectul anumi-

tor cuvinte și aluzii asupra tipului de persoană care probabil le va citi sau auzi. Aceste efecte și tendințe sînt rezultatul configurațiilor culturale. Care cuvinte vor fi înțelese cu ușurință și care vor fi prea tehnice? Care vor jigni, vor provoca ridicolul, vor atinge asociații emotive în feluri dorite sau nedorite? Unele cuvinte, expresii, tonuri ale glasului și gesturi sînt măgulitoare, altele insultătoare; unele batjocoritoare, altele respectuoase; unele ațîțătoare, altele liniștitoare. Acestea sînt proprietăți tehnologice ale cuvintelor, vorbirii și gesturilor. Ele sînt folosite în literatură, teatru și în alte domenii; uneori sub un control eficient, alteori cu rezultate nedorite.

Din punctul de vedere al artistului literar, gramatica și sintaxa limbii pe care o folosește, precum și pronunțarea, ortografia și punctuația acceptate sînt toate proprietățile tehnologice ale mijlocului său de expresie. El trebuie să le accepte ca determinînd și limitînd în parte, precum și inspirînd, formele verbale pe care le va produce. El nu trebuie să se îndepărteze prea mult de uzanța stabilită dacă vrea să fie înțeles de toți. Totuși această uzanță este flexibilă, și poate fi modelată într-o oarecare măsură în noile tipare de sunete-cuvinte și înțelesuri pe care dorește să le creeze.

Înaintea epocii științei, artistul învăța să mînuiască aceste proprietăți cu mai mult sau mai puțin succes, prin încercări și greșeli și prin înțelepciunea practică moștenită — „Viața este scurtă; meșteșugul se învață în multă vreme". În zilele noastre, știința aplicată ajută foarte mult, dar există întotdeauna o toleranță incalculabilă pentru judecata personală, din cauză că țelurile avute în vedere și condițiile concrete care determină reușita sau eșecul se schimbă neîncetat. În general, știința rămîne în urma artistului în descoperirea proprietăților tehnologice ale diferitelor mijloace de expresie; el este experimentatorul pionier, iar rezultatele lui dau soluții științei.

Proprietățile tehnologice nu pot fi cercetate pe deplin fără să se țină seama de procedee și de produs. Proprietățile tehnologice ale unui mijloc

de expresie — ale unui anumit grup de materiale, unelte și dispozitive — constau în modul cum acestea funcționează cînd sînt tratate într-un anumit fel, ca mijloace pentru anumite genuri de produs artistic, și pentru efectele, estetice și de altă natură, dorite. Ele vor fi descrise în termeni de conformitate sau neconformitate față de aceste tehnici și obiective; de ieftinătate sau scumpete; de adaptabilitate ușoară sau grea; și de alte efecte incidentale sau produse derivate care pot să fie sau nu dorite. Numai folosindu-le în munca de producere sau interpretare a artei putem învăța care sînt aceste potențialități. Dar este posibil să se înregistreze și să se organizeze aceste cunoștințe cu referire specială la fiecare mijloc de expresie. Cu alte cuvinte, putem descrie și evalua un mijloc de expresie, cum ar fi acuarelele sau viorile, în funcție de genurile de efecte pe care pot fi făcute să le producă atunci cînd sînt tratate în anumite feluri.

Proprietățile tehnologice ale unui mijloc de expresie pot fi totuși deosebite teoretic de proprietățile lui estetice. Acestea din urmă sînt cele care apar sau se manifestă direct în opera de artă finită — de exemplu, culoarea vopselei, tonul unei viori, sunetul cuvintelor. Observatorul le poate percepe și observa în oarecare măsură, fără să aibă cunoștință despre felul cum a fost produsă opera de artă. Pe lîngă acestea, există multe proprietăți tehnologice ale unui mijloc de expresie care nu apar direct în produs, deși un observator care cunoaște dificultățile tehnice cuprinse poate deduce dacă au fost rezolvate bine sau rău. Compoziția chimică internă a anumitor vopsele, a mozaicului și a porțelanului bine smălțuit, bine ars, nu apare observatorului; ea nu este o calitate estetică; dar ea determină capacitatea obiectului de a-și menține forma și culoarea secole de-a rîndul. Observatorul unei grădini poate să nu-și dea seama cum au fost alese anumite plante, pentru capacitatea lor de a crește în sol uscat și de a rezista insectelor dăunătoare.

Nu există o linie precisă de demarcație între însușirile tehnologice și cele estetice; ele se supra-

pun în mare măsură. O proprietate tehnologică poate să se manifeste estetic prin sugestie şi asociaţie. Un observator care cunoaşte materialele structurale şi principiile inginereşti va putea să deducă, privind la un îndrăzneţ pod în consolă, sau la o platformă aparent nesusţinută în spaţiu, că s-au folosit puternice suporturi invizibile şi contragreutăţi. Faptul că-şi dă seama de acest lucru va contribui la înţelegerea şi savurarea deplină a produsului, se poate spune deci că proprietăţile tehnologice conţinute exercită o funcţie estetică indirectă. Dar multe altele sînt şi mai îndepărtate de observator în produs, rămînînd uitate în planurile şi calculele arhitectului, şi în testele de laborator ale celor care au fabricat materialele de construcţie.

Dintr-un punct de vedere estetic foarte specializat, poate să pară că însuşirile estetice sînt scopurile sau valorile intrinseci ale unei opere de artă, iar însuşirile tehnologice, simple mijloace pentru aceste scopuri. Acest lucru este adevărat într-o oarecare măsură. Proprietăţile chimice ale unei vopsele durabile, care nu se şterge, sînt mijloace care asigură că ea va continua să prezinte aceaşi culoare şi structură mult timp în viitor. Dar iarăşi nu există o delimitare precisă; fiecare tip de proprietate poate părea artistului un ţel, şi fiecare tip un mijloc. Chimia vopselelor nu face parte astăzi din treaba pictorului; dar este treaba arhitectului de a se îngriji ca şi clădirea sa să fie rezistentă şi funcţională. Pentru el, acestea sînt ţeluri de urmărit în sine, şi nu doar mijloace de a păstra înfăţişarea vizibilă. Pe de altă parte, toate însuşirile estetice se manifestă ca mijloace sau factori cauzali atunci cînd artistul are în vedere efectul unora asupra altora, pentru a produce efectul estetic total pe care îl doreşte. Un roşu prea viu, un ton prea puternic, un cuvînt prea familiar, pot distruge calitatea dorită a întregului. Cînd însuşirile estetice cooperează, observatorul este conştient de efectul total, dar nu (decît dacă este versat în analiza formei, şi de felul cum fie-

care însuşire în parte contribuie la realizarea acestuia.

Nu ne ocupăm deocamdată de forma organizată, dar este imposibil de separat în întregime mijlocul de expresie de forma organizată. Mijlocul de expresie nu încetează de a fi un mijloc de expresie atunci cînd este organizat. El are unele proprietăţi estetice atît în stare brută cît şi finisată: albeaţa marmurii sculptorului, de exemplu. Pe altele le pierde în procesul de producţie (de exemplu, forma aspră, neregulată a blocului); pe altele le dobîndeşte (de exemplu, suprafeţele netede, curbe). Unele proprietăţi tehnologice sînt în materialul brut; altele îi sînt date, cum ar fi prin ardere, sau prin combinarea pietrelor în echilibrul unei arcade sprijinite.

Este nevoie de noţiunea de mijloc de expresie, şi deci şi de proprietăţile lui tehnologice, chiar dacă mijlocul de expresie nu poate fi niciodată deosebit limpede de produsul finit, sau proprietăţile tehnologice de cele estetice. Motivul este de a păstra în teoria estetică punctul de vedere al artiştilor faţă de arte, în loc de a-l substitui complet pe cel al observatorului şi apreciatorului. Faptul de a nu fi procedat astfel în trecut a dus adesea la un soi artificial de teorie estetică care prezenta interes doar pentru filozofi; una care pare nerealistă şi livrescă pentru artist şi toţi cei care îi împărtăşesc punctul de vedere. Pe el îl interesează artele, nu numai pentru produsele lor finite şi trăsăturile abstracte pe care acestea le pot dezvălui cînd sînt analizate, ci şi pentru materialele brute şi uneltele lor, precum şi stadiile lor de producţie. Mijlocul de expresie îl interesază, nu numai pentru calităţile lui estetice finale, ci şi pentru cele care trebuie să fie controlate pentru a obţine rezultatul final: unele care să fie folosite ca mijloace pentru ţeluri; altele care să fie eliminate; altele care să fie cultivate şi dezvoltate.

O atenţie corespunzătoare acordată aspectelor tehnologice ale mijlocului de expresie are efecte asupra clasificării artelor. La deosebirea diferitelor tipuri de mijloace de expresie folosite trebuie să

se acorde mai multă atenție proprietăților lor tehnologice decît se acordă de obicei în estetică. Nu este de ajuns să le deosebim ca „piatră, lemn etc." sau ca „linie, culoare etc." sau ca „vizuale și auditive". Din punctul de vedere al artistului, sună cam ciudat să audă că arhitectura, sculptura și olăritul sînt numite „arte vizuale". Pentru el, o clădire nu este ceva la care să te uiți doar. Mai și locuiești și te miști în ea. Mijlocul ei de expresie este tangibil, constînd din lemn care trebuie tăiat cu ferăstrăul și lovit cu ciocanul; din pietre care trebuie tăiate și așezate; din mortar care trebuie întins. Pentru un sculptor, un bloc de marmură este ceva care trebuie perforat și dăltuit cu mîinile. Pentru un muzician, muzica nu este doar auditivă, ci și un mijloc de expresie care trebuie controlat cu degetele pe clape sau coarde, sau cu gîtlejul și plămînii. Nu este greșit să vorbim despre mijloace de expresie vizuale și auditive, dar aceasta exprimă punctul de vedere specializat al unui observator sau ascultător, cum ar fi într-un muzeu sau o sală de concert. Firește, există diferite feluri de artiști. Majoritatea arhitecților lucrează mai mult pe hîrtie și rareori își pun mîinile pe materiale mai aspre. Dar pentru meșteșugarul care mînuiește direct materialele, se pare că deosebirea cea mai realistă dintre arte este cea a materialelor fizice. El se va socoti mai curînd un pictor, sticlar sau cioplitor în lemn, decît un „artist vizual".

7. Rezumat

Există diferite moduri de a defini „mijlocul de expresie", dintre care fiecare oferă o bază diferită pentru compararea și clasificarea artelor. Fiecare din acestea servește destul de bine la deosebirea unor arte între ele; dar cînd sînt aplicate la alte arte, servesc mai puțin bine. Atunci diferențele pe care le evidențiază par mărunte și neesențiale — de exemplu, problema materialelor fizice folosite pentru scrierea literaturii. În unele cazuri,

diferența de mijloc de expresie coincide cu o diferență dintre artele cunoscute; în altele nu coincide, pentru că aceeași artă poate folosi diferite mijloace de expresie, și același mijloc de expresie este folosit de diferite arte. O teorie validă trebuie să țină seama de faptul că artele diferă și se suprapun în diferite feluri; altele diferă în special pe baza mijlocului de expresie, pe cînd altele diferă mai curînd prin procesul folosit, sau prin natura formelor produse.

Cît despre ce anume preferă fiecare să înțeleagă prin „mijloc de expresie", poate exista o diferență de opinii justificată. Artiștii și cei care le împărtășesc punctul de vedere au tendința să pună accentul pe mijlocul de expresie ca bază pentru deosebirea artelor, precum și pe materialele brute sau semiprelucrate, pe instrumente și pe proprietăți tehnologice, pentru a concepe natura unui anumit mijloc de expresie. Cei care împărtășesc punctul de vedere al artistului cuprind pe mulți care nu sînt neapărat artiști: de exemplu, cei care îi învață pe viitorii artiști și organizează cursuri de învățămînt pentru ei; cei care le procură echipament și cei care scriu cărți pentru ei, ca și cei care clasifică aceste cărți pentru ei, precum și cei care clasifică aceste cărți în biblioteci. Acestui punct de vedere merită să i se acorde atenție din partea teoriei estetice.

Mai este important și un alt punct de vedere: acela al observatorului, apreciatorului și criticului. Acesta înclină să minimalizeze materialele fizice ca atare și proprietățile tehnologice ale mijlocului de expresie, accentuînd în schimb calitățile estetice care se găsesc în opera de artă finită. Teoreticienii care au acest punct de vedere tind să definească mijlocul de expresie în funcție de aceste calități estetice. Uneori ei le restrîng la calitățile senzoriale direct perceptibile, cum ar fi culoarea și corpul solid; alteori ei includ și imagini sugerate, noțiuni și sentimente. În privința literaturii, este greu de evitat acest lucru, deoarece nu mai rămîne aproape nimic din cuvinte, ca mijloc de expresie, dacă se elimină înțelesurile lor sugerate.

În acest caz, forța altor mijloace de expresie de a sugera diverse înțelesuri trebuie să fie și ea pe deplin recunoscută în compararea sistematică a artelor.

În general, este recomandabil să nu se extindă noțiunea de „mijloc de expresie" pentru a include o parte prea mare din opera de artă finită, sau să nu se analizeze în întregime calitățile estetice, prezentate sau sugerate. Ea poate fi privită în primul rînd din punctul de vedere al artistului, cu accentul pe materialele brute, pe instrumente și pe proprietățile tehnologice. Diferitele tipuri de imagini (prezentate sau sugerate) care se găsesc în produsul finit, întregul subiect al artei și modurile sale de organizare, pot fi atunci descrise cu alți termeni: de exemplu, ca niște componente ale formei estetice.

Sub titlul general de mijloc de expresie, am analizat următoarele baze de împărțire, fiecare putînd fi folosită pentru clasificarea artelor și a tipurilor de artă, și fiecare conducînd spre un rezultat diferit:

a. Natura materialelor fizice din care este făcută o operă de artă: de exemplu, piatră, lemn, metal, aur, vopsea de ulei.

b. Alte fenomene fizice folosite ca stimuli pentru percepția senzorială: de exemplu, unde sonore, unde luminoase.

c. Unelte și instrumente fizice: de exemplu, dălți (oțel, lemn); viori și arcușuri; coarde vocale (carne vie).

d. Gradul de complexitate al materialelor fizice folosite de diferite arte; gradul în care ele au fost deja prelucrate de diferiți artiști sau fabricanți: de exemplu, neformate, formate (după Volkelt); brute, semiprelucrate, prelucrate; simple (de exemplu, marmura); complexe (de exemplu, plante; trupuri omenești, ca în dans).

e. Calități psihologice manifestate de diverse mijloace de expresie, așa cum sînt percepute: de exemplu, culoarea, corpul solid, tonul, înălțimea, ritmul.

f. Tipuri senzoriale ale acestor calități, clasificate pe baza simțului căruia se adresează în primul rînd. Componente prezentate în artă: de exemplu, vizuală, auditivă, audiovizuală.

g. Componente prezentate și sugerate: tipuri de calități perceptibile și auditive cuprinse în artă; mijloc primar și secundar de expresie artistică (Greene): de exemplu, sentiment, voință, figuri omenești reprezentate, activități omenești.

h. Proprietăți tehnologice ale mijlocului de expresie; fizico-chimice: de exemplu, flexibilitate, fragilitate, rezistență la rugină; biologice: de exemplu, registru vocal, forță musculară; psihologice și sociale: de exemplu, cuvinte și gesturi jignitoare sau măgulitoare.

Majoritatea artelor folosesc o serie diversă din aceste tipuri de mijloace de expresie. Ele își propun să controleze multe proprietăți tehnologice diferite. Principala grupare posibilă este pe baza simțului căruia i se adresează, ca în mijloacele de expresie vizuale și auditive; primele folosind unde luminoase și coloranți; ultimele, unde sonore.

CUPRINS

I+II-35 lei

Redactor: ILEANA ŞOLDEA
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 22.05.1981 Apărut 1981
Coli de tipar 14,67

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Şos. Alba Iulia Nr. 40